3 1761 06227116 8

К 200-летию со дня рождения

Князь Владимир Одоевский
Prince Vladimir Odoevsky

ОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ОРГАНА
MORCEAUX d'ORGUE

M
7
O36S4
2003
c.1
MUSIC

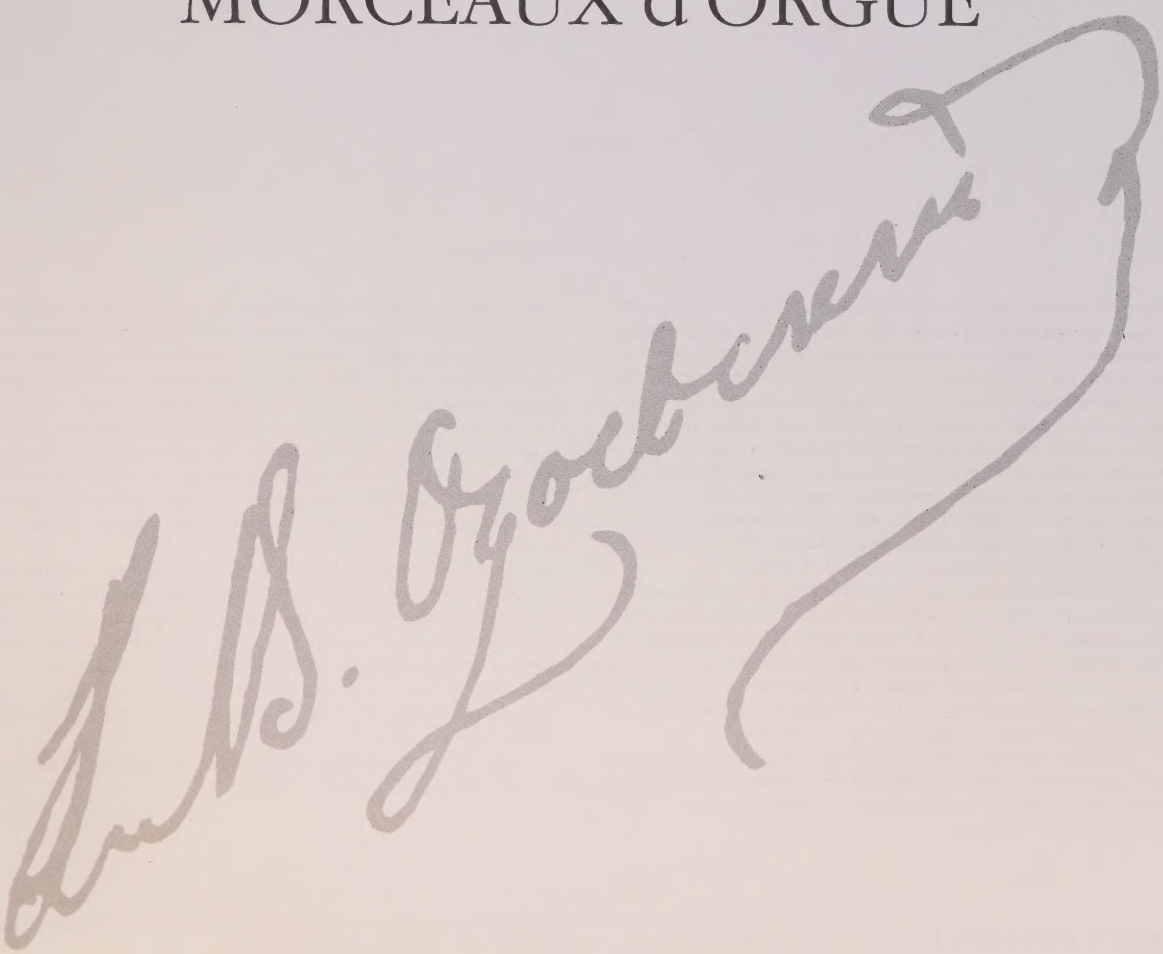
Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761062271168

К 200-летию со дня рождения

Князь Владимир Одоевский
Prince Vladimir Odoevsky

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ОРГАНА
MORCEAUX d'ORGUE



ББК 85.314

Координатор издательских проектов Музея
Генеральный директор
А.Д. Панюшкин

Научный редактор
М.В. Есипова

Подготовка к публикации и составление
Ю.Н. Семёнова

Князь Владимир Федорович Одоевский (1804– 1869), известный широкой аудитории как писатель и музыкальный публицист первой половины XIX века, друг Пушкина и Глинки, Вяземского и Даргомыжского, в течение всей жизни был увлечен музыкой. Он не только прекрасно владел фортепиано, но был также и композитором. В его наследии немало музыкальных опусов, написанных для фортепиано, камерного ансамбля, для хора и голоса с фортепиано. Он стал первым русским композитором, обратившимся в своем творчестве к органной музыке. Большая часть раритетов, сохранившихся в виде черновиков и набросков, находится в Музее музыкальной культуры имени М.И. Глинки.

Составитель данного сборника – Юрий Николаевич Семёнов, органист, сотрудник Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург), провел большую исследовательскую работу по расшифровке музыкальных рукописей Одоевского. Он не раз исполнял его органные произведения в своих сольных концертах. В настоящем издании представлены наиболее интересные и завершенные сочинения.

Издание, приуроченное к 200-летию со дня рождения В.Ф. Одоевского, предназначается для концертирующих органистов, учащихся музыкальных училищ и вузов, а также для любителей музыки.

Prince Vladimir Fedorovich Odoevsky (1804–1869), a well-known Russian writer and musical publicist of the first half of XIX century, a friend of A.Pushkin and M.Glinka, P.Viazemsky and A.Dargomyzhsky, have been passioned for music during all his life. Being an excellent pianist, he was also a composer. His musical heritage consists of various musical works for piano, chorus, vocal and chamber music. He also was a first Russian composer, who wrote the music for organ. The largest part of his manuscripts have been preserved in rough copies and drafts. Now they are kept in Glinka State Central Museum of Musical Culture.

The author of the present edition — Jury Semenov, the famous organist, the employee of State Hermitage (Saint-Petersburg), carried out a research work on decoding the musical manuscripts for organ of Russian musician. He also constantly performed the organ piecies of Odoevsky in his solo concerts.

The present edition demonstrates the most completed and interesting compositions of V.F. Odoevsky. It is dedicated to the 200th anniversary of Odoevsky's birth.

The edition is intended for organists, musical students and also for all lovers of music.

ISBN 5-98353-001-1

© Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки, 2003.
© И.В. Балашов, макет, художественное оформление, 2003.

Содержание

Об органной музыке князя В.Ф. Одоевского
V

Andante grazioso à la mémoire de Joseph Haydn
3

[Vorspiel]
13

Preludio
18

Fughetta
23

Andante
29

Prière sans paroles
41

Étude pour l'Orgue à deux Claviers et Pedale:
Animato assai
44
Sarabande
54
Finale
61

Adagio
72

Sarabande à 4 mains pour l'Orgue à deux Claviers et Pedale
74

Sarabande 2
92

Об органной музыке князя В.Ф. Одоевского

«...Мой дед принадлежал к кружку братьев Вьельгорских, князя Одоевского и других... <...> Одоевский был серьезный музыкант баховской традиции; он даже изобрел особый орган — очень сложная постройка, увенчанная бюстом Баха; назывался инструмент "Sebastianion". Он о музыке всегда говорил по-немецки. Однажды он играл в небольшом собрании друзей; при переходе от прелюдии к фуге на органном пункте он левой рукой держал одну басовую ноту, а правую с вытянутым указательным перстом подняв вверх, таинственно заявил: «Die Dominante allein... [одна доминанта]». «Die Dominante allein!» — с благоговением повторили присутствующие».

Кн. Сергей Волконский.
Мои воспоминания[1].

Деятельность Одоевского-органиста, импровизатора и автора сочинений для органа не нашла заметного отражения в литературе. Как композитор и пианист Одоевский был заметен уже в университетском Благородном пансионе в Москве, где его музыкальным руководителем был Д.И. Шпревич. Именно он впервые познакомил своего ученика с произведениями И.С. Баха. Музыкальный писатель, пианист, автор книги о Бетховене В.Ф. Ленц вспоминал, что Одоевский «был ученый музыкант и в игре превосходил меня значительно. Бахова музыка была ему как своя. На Фильдов лад играл он превосходно, прямо читая ноты...»[2] Современники не раз удивлялись замечательной способности князя к импровизации «канонов с весьма контрапунктическими штуками», в которых он демонстрировал искусство проведения тем «через все таинства контрапункта».

Расцвет органной деятельности Одоевского приходится на конец 1840-х — начало 1850-х годов. В это время из-под его пера появляются одна за другой крупные органные композиции. По свидетельству В.В. Стасова, первым устроившим себе домашний орган был князь Владимир Федорович Одоевский, горячий поклонник Баха[3]. Есть основания считать Одоевского первым русским композитором, который не только пробовал силы в органной композиции, но и оставил после себя серьезные законченные произведения для органа.

Первые значительные пьесы появляются в 1846 году, когда князю уже сорок два. Каков он, первый русский органный сочинитель?

«...Его алхимико-музыкально-философско-фантастическое сиятельство...» (по словам графини Е.П. Ростопчиной)[4].

В 1844 году, с выходом в свет трехтомного собрания его литературных сочинений, князь Одоевский фактически простился с литературной деятельностью. К отказу от профессии литератора он пришел после серьезных размышлений. Несмотря на то, что многие считали его отход от литературы неоправданным, сам Одоевский полагал, что круг русской читающей публики был слишком узок: «У нас можно просидеть несколько лет над книгою и напечатать ее в полной уверенности, что ее прочтут человек десять, из которых поймут только трое», — сообщал он не без горечи[5].

Позади осталось время расцвета литературного таланта Одоевского (1830–1840-е годы), когда его имя не сходило со страниц печати и частной переписки, когда, по выражению С.П.Шевырёва, всю петербургскую литературу можно было встретить «на диване Одоевского». Об этом знаменитом диване уже после смерти князя вспоминал его друг, писатель В.Ф. Соллогуб: «На этом диване Пушкин слушал благоговейно Жуковского; графиня Ростопчина читала Лермонтову свое последнее стихотворение; Гоголь подслушивал светские речи; Глинка расспрашивал графа Виельгорского про разрешение контрапунктных задач; Даргомыжский замышлял новую оперу и мечтал о либреттисте»[6].

---

[1]Князь Сергей Волконский. Мои воспоминания. Т. I. Лавры. Странствия. М., 1992. С. 130–131.

[2]Цит. по: Приключения лифляндца в Петербурге // Русский архив. 1878. Кн. 1. С. 445.

[3]Стасов В.В. Немецкие органы у русских любителей // Исторический вестник. 1890, ноябрь. С. 516.

[4]Цит. по: Голубева О.Д. В.Ф. Одоевский. СПб., 1995. С. 66.

[5]Там же. С. 81.

[6]Цит. по: В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском: Заседание Общества любителей российской словесности 13 апреля 1869. М., 1869. С. 90.

Перед нами два описания салона князя Одоевского. Первое относится к 1830-м годам: «Наши субботы очень любят, ибо у нас нет никаких претензий, все чисто, но просто; с 9 часов вечера до 2 часов ночи, это как китайский фонарь: модный свет и литераторы, и музыканты, и деловые люди. Ольге [жена Одоевского, Ольга Степановна, урожденная Ланская. — *Ю.С.*] случается наливать до 50 чашек и более, ибо мы не даем ничего, кроме чая, это называется здесь *un thé*, т. е. что целый вечер чай не сходит со стола» (из письма Одоевского к матери)[7]. Другое свидетельство — из второй половины 1840-х годов: «...собиравшееся общество изменилось; насчитывалось иногда 3-4 действительных литератора, 1 или 2 композитора, да на каждого из них, пожалуй, по 2 князя, по 2 графа, по 2 камергера, да по 2 камер-юнкера»[8]. В «Письме приятелю-помещику» (20 августа 1850) Одоевский сообщал: «Из смысла твоего письма заключаю, что ты намерен заглянуть в Петербург; милости просим: только Суббот уже не найдешь: дорого стоят, а я начинаю делаться скуп...»[9]

В самом начале 1850-х субботы Одоевского формально прекратили свое существование, но в то же время они продолжались «неофициально», для узкого круга друзей. К этому времени относится знакомство Одоевского с М.А. Балакиревым, который часто выступал как пианист на музыкальных собраниях в доме князя.

В конце 1840-х Одоевский прекращает литературную деятельность, уходит из «Отечественных записок», предается филантропической деятельности и становится директором Румянцевского музеума.

К этому времени относятся первые упоминания о домашнем органе, полученном из мастерской Георга Мельцеля и установленном в казенной квартире в Румянцевском музее. Тогда же появились статьи «Хорали Себастияна Баха для органа» (1850-е), «Орган» (1850). К этим работам примыкают также более ранняя «Вариация» (1832) и поздние «Фуга» (1860-е), «Подписка на возобновление органа Баха» (б. д.).

С молодых лет музыка И.С. Баха вызывала у Одоевского глубокие и восторженные чувства. В примечании 1862 года к известной новелле «Себастиян Бах» Одоевский говорит, что «Бах был почти первою учебною музыкальною книгою, которой большую часть я знал наизусть». Под сильным впечатлением музыки Баха Одоевский однажды признался А.Ф. Львову: «Вы знаете мое благоговение к этому великому человеку; Вы знаете, что он мне служит масштабом для оценки всех музыкальных произведений; я признаю их достоинство лишь в той мере, насколько они приближаются к сочинениям Себастияна Баха; я не буду здесь объяснять оснований этого курьезного способа оценки, может быть, я и ошибаюсь, — дело не в том...»[10]

Интерес Одоевского к Баху неразрывно сочетался с изучением его творчества. «Бахова музыка была ему как своя», — свидетельствует Ленц[11]. С увлечением отдавался Одоевский изучению полифонического искусства Баха.

В рукописи «Хорали Себастияна Баха для органа» Одоевский выписал 7 одноголосных протестантских хоральных мелодий, принадлежащих «первым временам Реформации; кем они сочинены — неизвестно; древнейшие приписывают вообще Гусситам. Новейшие сочинения самого Лютера; если отделить эти мелодии от аккордов, то в них оказывается явственно славянский характер... Довольно замечательно, что Себ[астиян] Бах, по всем вероятностям, принадлежит к славянскому племени (иллириец или кроят)»[12]. Еще в незавершенном раннем труде под названием «Гномы XIX столетия» Одоевский сконструировал схему из трех разделов: музыка музыки, музыка живописи и музыка поэзии. «1. *Музыку Музыки* составляет *Камеральная Музыка*, в коей содержатся в безразличии три Музыкальных Явления, повторяющиеся во всех трех отделах; сии Явления суть: a. *Канон*. b. *Фуга* и совокупность их c. *Соната или Симфония*»[13].

Одоевский подчеркивал, что полифонические жанры, в особенности фуга, сыграли большую роль в истории западноевропейской музыки. «Фуга, как предмет изучения, значит для музыки то же, что и гимнастика для здоровья человека», — замечает он[14]. Считая фугу могущественным средством композиторской техники, Одоевский выступает против сочинительства ее чисто механическим путем: «...от того несносны некоторые фуги. — Она должна создаваться вдохновенно, как всякая другая музыка; мелодия должна сознательно производить соответственный голос, естественно сливаться с третьим и пополняться четвертым. Так сочинял С[ебастиян] Бах»[15].

О восторженном отношении Одоевского к великому композитору читатель узнает из новеллы «Себастиян Бах» (1835), где автор пытается раскрыть внутренний мир музыканта, воспользовавшись для этого излюбленной «параболической» формой — формой иносказания, художественной интуицией. Но как еще можно было попытаться проникнуть в творческий метод Баха, если не используя знаменитый прием романтиков — примыслить герою сознание своего современника, то есть человека середины XIX века, не без основа-

---

[7]Голубева О.Д. В.Ф. Одоевский. С. 53.

[8]Ю. Арнольд. Воспоминания. Вып. 2. М., 1892. С. 222.

[9]Цит. по: Письмо князя В.Ф. Одоевского к приятелю-помещику // Русский архив. 1879. Кн. 1. № 4. С. 526.

[10]В.Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 60.

[11]Приключения лифляндца в Петербурге. С. 445.

[12]Цит. по: Грановский Б. Заметки об Одоевском // Советская музыка. 1952. № 9. С. 47.

[13]Цит. по: Сакулин П.Н. В.Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель // Из истории русского идеализма. М., 1913. Т. 1. Ч. 1. С. 168.

[14]В.Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. С. 56–57.

[15]Там же.

ний полагая, что живая традиция Баха все еще современна. Нельзя не заметить очевидных параллелей в описании воображаемых композиций Баха, исполняемых им самим, и органных сочинений Одоевского. Сквозь текст новеллы проглядывает проект некоей идеальной, с точки зрения Одоевского, органной композиции, своего рода эталона, к которому должен стремиться тот, кто хочет стать настоящим мастером органа.

«Не нас упрекнут в неуважении к великим музыкальным деятелям Запада. Мы благоговеем перед именами Себастиана Баха, Гайдна, Генделя, Моцарта, Бетховена, мы изучали их бессмертные творения, как филологи изучают Гомера и Виргилия»[16].

Каковой должна быть, согласно Одоевскому, «современная» идеальная органная пьеса? Ответ найдем в новелле о Бахе. Рассмотрим три ее фрагмента.

«Частая игра на органе, беспрестанное размышление о сем инструменте еще более развили ровный, спокойный, величественный характер Баха. Этот характер отражался во всей его жизни, или, лучше сказать, во всей его музыке. В ранних его сочинениях видны еще некоторые жертвы господствовавшему в его время вкусу; но впоследствии Бах отряс и этот прах, привязывавший его к ежедневной жизни, и спокойная душа его вполне запечатлелась в его величественных мелодиях, в его ровном, бесстрастном выражении. Словом, он сделался церковным органом, возведенным в степень человека». Не правда ли, здесь слышится пушкинское: «Прекрасное должно быть величаво»? Как отголоски тех дней, когда, по свидетельству современников, Пушкин мог говорить с Одоевским о музыке, рассуждая о фугах Баха, только что сыгранных князем.

«Не то ощущал Бах, погруженный в развитие своих музыкальных фантазий: вся душа его переселялась в пальцы; покорные его воле, они выражали его чувство в бесчисленных образах; но это чувство было едино, и простейшее его выражение заключалось в нескольких нотах... <...> Его сначала выражала мелодия простая, как просто первое чувство младенствующего сердца, — потом, мало-помалу, мелодия развивалась, мужала, порождала другую ей созвучную, потом третью; все они то сливались между собою в братском лобзании, то рассыпались в разнообразных аккордах; но первое благоговейное чувство не терялось ни на минуту. <...> Когда же были исчерпаны все их многоразличные образы, оно снова являлось в простых, но огромных, полных созвучиях...» Одоевский на редкость точно описывает природу тем в доклассицистских контрапунктических формах: экономия средств, нарочитая лаконичность и графичность, смещение мелодического интереса с начальных построений на участки развития и завершения.

«Биографы Баха описывают это гармоническое, ныне потерянное таинство следующим образом: «Во время богослужения, — говорят они, — Бах брал одну тему и так искусно умел ее обрабатывать на органе, что она ему доставала часа на два. Сначала была слышна эта тема в форшпиле или в прелюдии; потом Бах обрабатывал ее в виде фуги; потом, посредством различных регистров, обращал он в трио или квартет все ту же тему; за сим следовал хораль, в котором опять была та же тема, расположенная на три или на четыре голоса; наконец, в заключении, следовала новая фуга, опять на ту же тему, но обработанную другим образом и к которой присоединялись две другие. Вот настоящее органное искусство».

Удивительно, что во фрагменте текста 1835 года изложено композиторское credo Одоевского, осуществившего на практике свои идеальные представления об органной музыке более чем через десять лет.

Начало органного сочинительства Одоевского относится к 1846–1848 годам, когда князь еще не приобрел у Мельцеля 8-регистровый орган особой конструкции с двумя мануалами и педалью.

[Vorspiel]

(авторское название отсутствует)

Рукопись этого сочинения относится к лету 1846 года. Именно тогда Одоевский получил возможность — по-видимому, впервые — близко познакомиться с новым и довольно большим церковным органом (19 регистров, 2 мануала и педаль). Это был инструмент кирхи Св. Петра в Выборге (см. Приложение). Vorspiel, наравне с другими органными пьесами этого лета (Andante As dur, Вариациями a moll, четырехручной Фантазией), явно несет отпечаток исследования возможностей многомануального инструмента. Следы поисков собственного языка и стиля заметны в этой прелюдийной пьесе с запоминающейся патетической темой, которая служит основой для полифонической разработки.

Andante grazioso à la mémoire de Joseph Haydn

В самом конце 1840-х годов Одоевский заказал для себя специальный кабинетный орган. Инструмент был изготовлен и помещен в кабинете князя, одной из девяти комнат его служебной квартиры, выходившей окнами на Галерную улицу. Известно, что Одоевский исполнял на этом органе, названном в честь великого немецкого композитора «Себастьяноном», собственные органные сочинения. Их принято считать первыми русскими сочинениями для органа.

Летом князь уезжал в Ронгас, свое приморское имение близ Выборга («Мой кусочек камня посреди водицы», — говаривал хозяин). Там, по воспоминаниям В.А. Инсарского, дни «мгновенно пролетали в прогулках по каменным глыбам, которыя осыпали Ронгас; в поездках по морю, в купаньях, в рыбной ловле и наконец в роскошнейших трапе-

[16]Там же, с. 54.

зах, на которые князь такой великий мастер»[17]. Окрестности Выборга летом становились прибежищем многих петербуржцев, среди которых мелькали знаменитости. Обитатели столицы стремились «вынырнуть из душного Петербурга и освежиться духом и телом в блаженной Чухландии». Помимо радостей загородной жизни, притягательную для Одоевского силу этих мест составляла близость Выборга — европейского средневекового города-крепости, что находился в 14 верстах от имения князя. Это обстоятельство сыграло немаловажную роль в музыкальных увлечениях Одоевского, как, впрочем, и в истории русской органной музыки.

Представим, в каком волнении проделывал Одоевский путь от Ронгаса до Выборга. Он проезжал в дорожной коляске по проселочным дорогам, затем по мощеным или вырубленным в камне городским улицам, оставлял коляску неподалеку от ратушной площади и стучал в тяжелую дверь. В сопровождении церковного сторожа и слуги князь поднимался по узкой деревянной лестнице на хоры лютеранской немецкой церкви Св. Петра, проделывая восхождение на церковные хоры — к органу, подобно тому как совершал этот путь великий кантор. Церковный 19-регистровый орган с двумя клавиатурами для рук (князь их называл «мануаль» и «оберверк») и клавиатурой, предназначенной для игры ногами, был сработан немецким мастером Майером из Ганновера в 1839 году и находился здесь уже 8 лет. Князь устраивался за органом, слуга же отправлялся в небольшую круглую комнату с окном на площадь. В той комнате располагались мехи органа, которые слуга, по сигналу специального колокольчика, должен был начать раздувать. Одоевский разыгрывал свои фантазии, переходя от одной вариации к другой, временами прерывался и стремительно записывал только что отзвучавшее под сводами храма. Он тщательно фиксировал свои музыкальные идеи — отточенным гусиным пером, на больших листах нотной бумаги, не ленясь делать пометы, на каком мануале и при каких включенных регистрах органа тот или иной фрагмент звучит особенно хорошо.

Мысль о том, что именно таким был процесс сочинения музыки у Баха, придавала князю столько сил и воодушевления в занятиях, что к концу лета 1847 года Одоевский вполне освоился с инструментом. Тому немало способствовали усердные упражнения по сборнику специальных пьес и экзерсисов для начинающих органистов, автором которых являлся ученик ученика Баха (Киттеля) Иоганн Кристиан Ринк, известный органист и каммер-музикус герцога Людвига I, к тому же весьма авторитетный педагог. Сборник имел подходящее к случаю название: «Die drei ersten Monate auf die Orgel». И, главное, Одоевский начал сочинять собственные пьесы для органа с двумя мануалами и педалью.

Так 43-летний литератор, автор известной новеллы о Себастьяне Бахе, в которой он «призвал» Баха в XIX век и спроецировал его творчество и личность на «век нынешний», получил уникальную возможность прочувствовать на собственном композиторском опыте процесс творчества церковного органиста.

«...Музыка, особенно Гайднова, производит на меня чувство отрадное, успокаивающее...»[18]

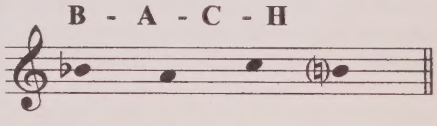
После И.С. Баха Одоевский ценил выше других «вдохновенного старца» Йозефа Гайдна. Дважды он обращался к Гайдну в своей критической деятельности в связи с исполнением его ораторий «Времена года» и «Сотворение мира» в Петербурге. В рецензиях 1830–1840-х годов Одоевский отмечает, что в музыке Гайдна его привлекают и безграничная творческая фантазия композитора, и «строгое гайдновское единство». Оттого посвящение *Andante grazioso*, одного из первых органных сочинений князя, памяти Гайдна кажется естественным. Но странное дело: почему Одоевский отдает предпочтение не боготворимому им Баху, а Гайдну? И 1847 год не давал внешних поводов для мемориальных почестей Гайдну: он родился в 1732, умер в 1809 году.

Перечитывая слова посвящения и размышляя над смыслом, заложенным в них, мы невольно вспоминаем и другое посвящение князя. На рукописи одной из ранних фуг Одоевского обращает на себя внимание надпись: «Посв[ящается] Тени Себастиана Баха. 1827. Июля 27-го».

Что в имени тебе моем?..
(А.С. Пушкин, 1830 г.)

В «ТЕНИ БАХА». Ключ к разгадке тайны посвящения находим в известной новелле Одоевского о Бахе. Рассмотрим два ее фрагмента:

«...Себастьян... словесным языком говорил мало, — он говорил только звуками органа. А вы не можете себе вообразить, как трудно с этого небесного, беспредельного языка переводить на наш сжатый, смешанный с прахом жизни язык. Иногда мне на четыре ноты приходится писать целый том комментарий, и все-таки эти четыре ноты яснее моего тома говорят для того, кто умеет понимать их».



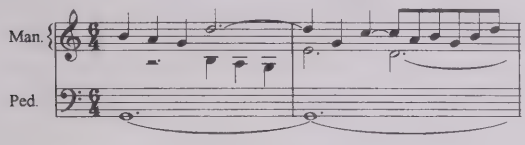
«Таков должен быть художник — таков был Бах; подписывая денежную сделку, он заметил, что буквы его имени составляют оригинальную, богатую мелодию и написал на нее фугу; услышав первый

[17]Цит. по: Общество посещения бедных (из Записок В.А.Инсарского) // Русский архив. 1869. № 6. Стб. 1030–1032.

[18]В.Ф. Одоевский. Последний квартет Бетховена // Одоевский В. Русские ночи. М., 1913. С. 200–201.

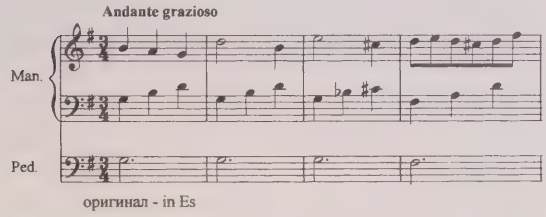
крик своего младенца, он обрадовался, но не мог не исследовать, к какого рода гамме принадлежали звуки, им слышанные...»

Первые звуки, образующие мелодический рисунок Andante grazioso, своим происхождением обязаны «тени Себастьяна Баха»: их прообраз обнаруживаем в баховской хоральной обработке «Dies sind die heiligen zehen Gebot» (BWV 678) для 2-мануального органа с педалью:



— здесь *си-ля-соль-ре* = H-A-Y(=G)-D.

Используя этот мотив-символ для темы Andante, Одоевский, очевидно, желал избежать прямолинейного цитирования. Он старательно зашифровал источник при помощи следующих действий: 1) со сменой размера (3/4 против 6/4 у Баха) он ловко выполнил «перевод» одного жанра (хорал) в другой (менуэт); 2) обозначение Andante grazioso автор, возможно, заимствовал из органных миниатюр Ринка; 3) он поместил G dur'ный мотив в тональность Es dur. Впрочем, возвращая музыкальную тему Одоевского в тональность G dur, мы находим и звуковую проекцию недостающей буквы «N»; она спрятана в графике рисунка группетто — символе ∾ :



— здесь *си-ля-соль; ре-си; ми-до диез; ре-ми-ре-до диез-ре* читаем как H-A-Y(=G)-D-N (= ∾)

«Музыкальное приношение» Й. Гайдну — первая серьезная композиция музыканта-любителя В.Ф. Одоевского для большого органа. Сочинение открывается Vorspiel'ем, своего рода музыкально-психологическим портретом мэтра. Одоевский не без мягкого юмора рисует образ минувших дней, используя для этого выразительные особенности аккомпанемента и неожиданные гармонические «сюрпризы»: Гайдн, который величествен, трогателен и забавен, «появляется» по воле Одоевского (и звучащей монограммы) в сопровождении менуэта — галантного танца века мушек и пудреных париков. Следующее за Vorspiel'ем простодушно-наивное трио написано в форме вариаций. Трио завершает троекратное проведение темы-монограммы на органном пункте, что звучит как воззвание к духу: «Явись!» После излюбленного Одоевским унисона начинается финал, построенный на многократном, с эффектом эхо, повторении темы-монограммы. Тема — и с нею имя Гайдна — приобретает характер возвышенный и грандиозный.

ЗАГАДКА АВТОГРАФА. Автограф сочинения, хранящийся в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М.И. Глинки, необычен. Вместо привычной для органной музыки записи на 3-х нотных строках (нотных станах) Одоевский неожиданно использует новейшую для его времени четырехстрочную нотацию. Многострочную «партитурную» запись встречаем у Ф. Мендельсона в органных сонатах № 1 (1844/45; *Allegro moderato e serioso* и *Andante*) и № 2 (1839/44; *Adagio*). В последнем случае, возможно, князю приглянулся прием игры «квартетом», когда 4 голоса исполняются музыкантом перекрещенными руками на разных мануалах органа в сопровождении педали (т. е. соло — 1 голос, аккомпанемент — 2 голоса, педаль — 1).

Много хлопот, особенно при чтении с листа, доставляет исполнителю другое свойство текстов Одоевского: неизменный пропуск ключей, ключевых знаков, знаков альтерации. Это обстоятельство связано, по-видимому, с поглощенностью князя процессом сочинения за органом. Он тщательно выписывал лишь то, что считал главным: смены и комбинации мануалов, включение новых регистров в финале пьесы. К этому добавляется еще одна странность: в законченный текст вторгаются фрагменты неких эскизов, как будто взламывающих сочинение изнутри. Но удивительно — вслед за этим сочинение течет, как ни в чем не бывало. Правда, обозначение повтора расположено необычно далеко от начала пьесы; тональности и фактура соседних страниц одного и того же произведения явно противоречат друг другу.

«Странности» автографа Andante grazioso подвели исследователей к выводу о том, что «подавляющее большинство опусов Одоевского, в том числе для органа... (незаконченное Andante grazioso памяти Иосифа Гайдна, писавшееся в Выборге в 1847 году, и другие) — не более чем фрагменты записанных импровизаций» (М.Б. Шахин)[19]. Такого же мнения придерживался известный исследователь русской органной музыки Л.И. Ройзман[20]. Однако при ближайшем рассмотрении этот вывод не нашел подтверждения.

Более 150-ти лет самобытный законченный органный опус Одоевского считался «фрагментом импровизации», казался малопонятным всем, кто имел возможность ознакомиться с ним. Причину такого положения дел, вероятно, следует искать в событиях 1869 года. 27 февраля Одоевского не стало. Его жена Ольга Степановна 23 марта обратилась с письмом на имя председателя дирекции Мо-

[19]Шахин М. Ленинградцы слушают органную музыку. Рукопись / Архив Ю.Н. Семёнова. С. 21.

[20]См.: Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979. С. 191.

сковского отделения Русского музыкального общества князя Н.П. Трубецкого, в котором, в частности, писала о желании «почтить память супруга на почве научно-музыкальной его деятельности пожертвованием в полную собственность консерватории того отдела его библиотеки, в котором хранятся творения заветных его представителей музыкального мира»[21]. И далее: «С этой целию я поручила лицу мне близкому составить подробную опись как этим собраниям нот и книг, так равно и разным музыкальным и акустическим его инструментам, приносимых мною в дар консерватории совокупно с поименованною коллекцией нот и книг»[22]. Во время проведения описи — в том числе и сочинений самого князя — отдельные разрозненные листы, на которых было записано Andante grazioso, получили номера, что при составлении акта передачи означало: данный манускрипт состоит из такого-то количества листов. В дальнейшем, уже при брошюровании, случилось беспрецедентное: учетные номера листов были восприняты как пагинация их. В результате этого происшествия пьеса Одоевского оказалась вторично надежно зашифрованной, а за автором надолго закрепилось нелестное определение «дилетант».

Сегодня, когда авторский текст Одоевского восстановлен, мы не можем не удивляться поразительной энергии и талантливости этого человека: за несколько месяцев он освоил сложнейший музыкальный инструмент и создал для него собственные оригинальные композиции — Andante grazioso a la mémoire de Joseph Haydn (1847), Andante G dur (1847), а также эскиз к грандиозному сочинению (именно его наброски разрывают текст Andante), которое завершит следующим летом, — Sarabande à 4 mains pour l'Orgue à deux Claviers et Pedal (1848 г.).

Sarabande à 4 mains pour l'Orgue à deux Claviers et Pedal

Первоначальные наброски Сарабанды относятся к лету 1846 года. Сначала Одоевский написал Andante As dur, ставшее вступительным и заключительным разделом сочинения. Набросок Интермеццо-фугато, среднего раздела Сарабанды, относится к лету 1847 года. Летом 1848 года датируется полная рукопись Сарабанды.

Одоевский не был основоположником жанра игры на органе в четыре руки. Достаточно упомянуть четырехручную Фугу ми минор Ф. Шуберта, Концертную фантазию А.Ф. Гессе, четырехручную Органную фантазию и фугу соч. 8 К.А.Э. Филитца, Четыре варьированных хорала для органа в четыре руки Х.Г. Хёрнера, Прелюдию и фугу Э. Шёнфельдера, Фантазию соч. 48 Е.Н.В. Кюне, — чтобы иметь представление о том, что этот жанр был уже достаточно освоен.

Кроме того, большинство органных сочинений И.С. Баха, его сыновей, Ф. Мендельсона находились в библиотеке князя в виде переложений для фортепиано в четыре руки (а не оригиналов!). Вероятно, непосредственным толчком к созданию Сарабанды послужила первая публикация (1845) органной Прелюдии и фуги ми минор (BWV 533) И.С. Баха. В библиотеке Одоевского эта пьеса была представлена в переложении для фортепиано в четыре руки Й. Фишхофа сразу в двух изданиях. Около 1846 года библиотека Одоевского пополнилась и баховской Фантазией и фугой соль минор в концертной обработке для органа в четыре руки и двойной педали, выполненной Г. Шеленбергом и опубликованной издательством «Breitkopf & Härtel» в Лейпциге.

Некоторые положения из комментариев к данному изданию могли послужить руководством Одоевскому в сочинении его Сарабанды: например, о равновесии звучности мануалов и педали органа («для полного созвучия педали и исполнения руками требуется, чтобы обе части инструмента находились в равновесии»). У Одоевского сперва рекомендовано обобщенное «sanfte Stimme» [*нем.* — нежный голос]. Затем он точно выписал необходимые в этом случае регистры.

Шеленберг пишет: «Сам Бах использовал предельные границы диапазона инструмента. Причем он применял педаль больше, чем это было принято в его время. Также он чаще употреблял высокое "ре" в педали, что свидетельствует о том, что для лучшего исполнения его величайшего органного произведения охват педальной клавиатуры до "до" был ему мал и он присматривался к органам с бóльшим диапазоном и с иным устройством клавиатуры. Таковые уже имелись в то время, но это было еще редкостью»[23]. Одоевский в Сарабанде реализует это замечание, максимально используя возможности двух органистов в охвате крайних границ диапазона органа. Главным критерием качественного исполнения, по мнению Шеленберга, служит «необходимый профессионализм, знание композиции, которое вызывает доверие своим пониманием музыки Баха». Последняя мысль, безусловно, созвучна взглядам Одоевского.

Сарабанда была завершена Одоевским летом 1848 года и исполнялась в церкви Св. Петра в Выборге. Она имеет три раздела: Andante; Intermezzo fugàto, где один за другим следуют разделы Motus contrarius — Stretta doppia per augmentazione — Stretta stretiossima (в них Одоевский демонстрирует незаурядное знание полифонии); Andante. Parte 2, возвращающее к образам экспозиции, но где тема проводится одновременно с ее зеркальным отражением.

«Secondo» с развернутой педальной партией,

[21]Цит. по: В.Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. С. 617.

[22]Там же.

[23]Цит. по: Fantasie und Fuge für die Orgel. Für den Concertgebrauch zu vier Händen und doppeltes Pedal eingerichtet von Hermann Schellenberg. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

вероятно, предназначалась Одоевским для себя. Видимо, практика исполнения Сарабанды (а возможно, ее популярность) подтолкнула князя к созданию еще двух ее версий: для органа и фортепиано и для двух фортепиано.

Prière sans paroles

«Молитва без слов» — одно из двух сочинений, написанных Одоевским специально для «Себастьянона». Возможно, эта композиция должна была демонстрировать гостям князя возможности только что приобретенного кабинетного органа. На нем можно было добиваться филирования звука или исполнения crescendo и diminuendo, усиливая или ослабляя нажим пальца на клавиши Oberwerk'a. Эту необычную идею Одоевского осуществил мастер Императорских придворных театров Георг Мельцель с помощью особого устройства. Применение изобретения Одоевского делало, по отзывам современников, игру на «Себастьяноне» делом нелегким, ставя перед играющим неожиданные для органиста задачи, когда привычные игровые навыки были не нужны и даже мешали. Князь Сергей Волконский поэтому отметил, что «Себастьянон» — «очень сложная постройка, увенчанная бюстом Баха»[24].

Любопытно, что идея присвоить органу имя принадлежала не Одоевскому. Она родилась в кружке друзей, собравшихся испытать новое музыкальное изобретение князя. В.А. Жуковский настаивал на том, чтобы присвоить ему два имени: «Себастьянон» — в честь И.С. Баха — когда на нем играют хорошо, и «Савоська» — когда плохо[25]. Есть основания полагать, что единственным, кто быстро освоился за «Себастьяноном», был М.И. Глинка.

Интересно, что в «Молитве» Одоевский использовал фрагмент некоего незавершенного сочинения для органа. Этот фрагмент появился на свет в июне 1842 года во время пребывания князя в Риге, возможно, под впечатлением слышанных рижских органов. Нотный текст «Молитвы» Одоевского снабжен необычно подробными (даже для Одоевского) указаниями исполнителю: автор выписал все переключения регистров «Себастьянона», включения и выключения копуляций, артикуляцию (ben marcato, molto legato) и, конечно, возможности выполнить diminuendo на одном отдельном звуке или crescendo-diminuendo на группе нот.

Выскажем следующую гипотезу. Сочинение имело дидактический характер. Одоевский детально его проработал с целью продемонстрировать, каким образом может использоваться его новшество в художественном тексте. Подробная партитура предназначалась для гостей, еще незнакомых с «Себастьяноном». Если также учесть, что «Молитва» сохранилась в нескольких списках, то, вполне вероятно, князь раздавал ее загодя всем желающим освоиться за «Себастьяноном».

Любопытно, что к «Молитве без слов» на самом деле существуют слова! Итальянский текст «Forte di vita di verita...» («Жизнью сильной и истинной...»), видимо, был вписан Одоевским позже, возможно, по особому случаю. Как нам представляется, таким случаем могло стать исполнение «Молитвы» вне кабинета Одоевского. Это предположение подсказывает запись в дневнике Одоевского за 27 декабря 1859 года: «Живым картинам в Михайловском дворце аккомпанировал Рубинштейн на пианино, я — на органе»[26]. Жанр живых картин, ныне прочно забытый, был весьма популярен на протяжении XIX столетия. Вот как, например, описывал «живые картины» Стендаль: «В Германии вошло в обычай изображать в виде живых картин сюжеты знаменитых произведений живописи. Целое общество друзей, переодевшись, например, в голландские костюмы, делится на группы и изображает — абсолютно неподвижно и на редкость удачно — какое-нибудь полотно Тенирса или Ван Остаде»[27].

«Молитва без слов» необычна для творчества Одоевского: жанр и форма миниатюры, оригинальная манера письма (вся пьеса построена на колокольном звоне, что раньше не применялось Одоевским) выделяют «Молитву» среди других органных сочинений князя. Благосклонный отзыв о «Молитве» Одоевского оставил Чайковский: «Имеет много музыкальных достоинств, но лишена элементов успеха в публике»[28]. Согласно письму В.П. Энгельгардта к В.В. Стасову (26 июня 1893), Глинка любил импровизировать за органом колокольный звон[29]. Здесь мы вступаем в область догадок: Одоевский ли сочинил «Молитву» под впечатлением глинкинских экспромтов или — наоборот?

Andante G dur

В рукописном сборнике органных пьес и эскизов Одоевского «Morceaux d'Orgue» Andante датировано 1847 годом. В другой тетради Одоевский указывает 1848 год. Выписана подробная регистровка для органа церкви Св. Петра в Выборге. Позднейшие ремарки свидетельствуют также об исполнении сочинения на «Себастьяноне» в Петербурге. В воспоминаниях О.В. Демидовой-Даль сохранилось описание игры Одоевского на его домашнем органе в Румянцевском музее. Поскольку регистровка для

---

[24]Кн. Сергей Волконский. Мои воспоминания. С. 130–131.

[25]Из бумаг князя В.Ф. Одоевского // Русский архив. 1864. Изд. 2-е. Стб. 1039.

[26]Цит. по: Шахин М. Ленинградцы слушают органную музыку. С. 22.

[27]Стендаль. Письма о прославленном композиторе Гайдне / Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазио // Собр. соч. в 15 тт. Т. VIII. М., 1959. С. 64.

[28]Цит. по: В.Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. С. 687.

[29]См.: Ройзман Л. М.И. Глинка и органная культура России в первой половине XIX столетия // Памяти Глинки. М., 1958. С. 306.

«Себастьянона» зафиксирована только в этом сочинении, можно предположить, что именно его слышала современница Одоевского[30].

Баркарольное движение наводит на мысль о звучащем «портрете» Ронгаса: начальный мотив ре *(d)* — соль (*g*) мог служить музыкальной монограммой приморского княжеского имения. В этой пьесе находим излюбленный Одоевским прием контрапунктической техники — обращение темы. Описание композиции, близко напоминающей это Andante, содержится в новелле «Себастьян Бах».

Preludio e Fughetta a moll

На рукописи стоит ремарка «Plain-Chant» [*франц.* — грегорианское пение], которая, скорее всего, относится к данной пьесе. Именно в Прелюдии этого цикла находим тему, созвучную той, что описана Одоевским ранее в новелле «Себастьян Бах»: «...Его [чувство] сначала выражала мелодия простая, как просто первое чувство младенствующего сердца, — потом, мало-помалу, мелодия развивалась, мужала...» Необычно в этом цикле разнотональное соотношение Прелюдии и Фугетты (вместо традиционного однотонального). В теме Фугетты узнается знаменитая средневековая секвенция «Dies irae». В заключении цикла темы Прелюдии и Фугетты проводятся в контрапункте.

Étude pour l'Orgue à deux Claviers et Pedale

Состоит из трех разделов: Animato assai, Sarabande и Finale. Tempo giusto. В мае 1852 года Одоевский набросал эскиз сочинения, который содержит два эпизода будущего сочинения — Chorale и тему заключительной части. В этой же рукописи находим авторские ремарки, важные для понимания замысла и логики композиции: «1. Clav. Sanfte Stimme; 2. Clav. Starke Stimme». Указание на контрастное сопоставление мануалов органа единственное в своем роде: в большинстве сочинений Одоевского регистровка не предполагает столь значительных контрастов. В апреле 1855 года в Ораниенбауме автор сделал переложение Sarabande для фортепиано в 4 руки, снабдив его подробно выписанными динамикой, фразировкой и артикуляцией. Вероятно, переложение было предназначено в дар кому-либо. Чайковский назвал Этюд «одним из лучших учено-музыкальных произведений Князя в стиле Баха»[31].

Последним сочинением для органа соло стала пьеса «Experiénces d'harmonie №1. Etude sur les accords de la 11-e, 13-e et 15-e, considéres comme des combinaisons harmoniques réelles, d'apres la theorie de Valotti et de Sabbatini» (1854), предназначенная для «Себастьянона».

После 1854 года Одоевский сочиняет только для ансамблей с участием органа. С переездом князя в Москву в 1861 году его композиторское творчество фактически прекращается. В 1860-е годы Одоевский занимается теорией органостроения, выступает в качестве эксперта органов.

Поразителен путь, проделанный за 20 лет от ранней пьесы Adagio (1830) до пьес 1840–1850-х годов. Автор поздних сочинений — зрелый мастер, хорошо знающий орган, современную органную литературу и четко фиксирующий свои намерения в тексте.

Вопреки распространенным представлениям, большинство композиций Одоевского имеет вполне законченный вид. Ранее эти пьесы не попадали в поле зрения исследователей. Поражает не только детально выписанная регистровка, что свидетельствует о многократном исполнении на разных органах. Одновременная игра на разных мануалах с частыми перекрещиваниями рук и с подвижным педальным голосом была излюбленным техническим приемом сочинений Одоевского. Такая техника требует значительно продвинутого освоения инструмента. Педальная партия содержит не только фрагменты гамм в тональностях с большим количеством знаков, но и ломаные арпеджио в подвижных темпах.

Среди особенностей нотной записи Одоевского выделяется нерегулярное количество нотоносцев, которое колеблется от двух до пяти. Автор свое-образно применяет знаки альтерации, возможно, перемешивает их значения, — в этом можно усмотреть аналогию его оригинальному использованию знаков пунктуации в словесном письме (например, перевернутый вопросительный знак в начале вопросительного предложения). Вероятно, Одоевский не предполагал исполнения своих пьес другими музыкантами, и оттого его индивидуальная нотация кажется нелепой.

Композиторской манере Одоевского свойственна некоторая незавершенность или даже небрежность. Возможно, словесный образ идеальной музыки для органа, существовавший с конца 1830-х, обусловил своеобразную психологию творческого процесса: Одоевский переводил композицию с одного языка на другой, с языка слов на язык звуков. Мысль, ярко выраженная словом, искала себе адекватной формы, вероятно, через импровизацию за инструментом. Тогда понятны заметные «швы» в музыкальной конструкции, как будто нечто не прописано до конца — и не из-за внешних помех, а в силу литературности композиторского сознания Одоевского.

Органные пьесы Одоевского — итог колоссальной внутренней работы, продолжавшейся более 20 лет и идущей еще от ранних занятий теорией музыки (время тесного общения с А.С. Грибоедовым), «контрапунктных» разговоров «на диване». Внутренний огонь рвался наружу, требовал творческого выхода, вызывая у Одоевского состояние творца. В творческом волнении Одоевский мог

---

[30]См.: Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры. С. 176.

[31]Цит. по: В.Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. С. 687.

работать и день, и ночь: «Имею способность долго работать, даже, случалось, целые ночи, сохраняя всю свежесть головы. Умственный мой элемент очень силен и всегда покоряет плоть. Что значит: умираю спать хочу — я никогда не понимал. Когда углубляюсь в дело, — сон для меня не существует...»[32] Но этот же огонь выжигал все, что так долго и бережно взлелеивал князь. Оттого, сделав максимум возможного, доведя задуманное до какого-то предела, Одоевский к этому более не возвращался: делать на этой ниве было уже нечего — он, пройдя путь от сеятеля до жнеца, сделал все, исполнив свой долг до конца. Оттого же он отходил от любимого дела жизни на высшей точке успеха — внезапно, разом и навсегда. Так, на высокой ноте Одоевский оборвал занятия литературой. Так же он своим лучшим, по отзыву Чайковского, сочинением для органа 1852 года неожиданно поставил точку. Внешние поводы — болезни, разочарование — не раскрывают настоящих причин случившегося.

ОДОЕВСКИЙ ЗА ОРГАНОМ. О том, как играл Одоевский на органе, какой была его исполнительская манера, сведения весьма скудны. Сохранилось всего лишь несколько свидетельств современников. Например, о несостоявшемся концерте в мае 1842 года в Москве читаем: «Здесь продолжаются праздники в честь Одоевского... Он собрал нас всех в лютеранскую кирху дать нам фуги Баха на органе; съехалось карет двадцать; посидели все в кирхе, а немцы пришли и всех выгнали и бранились...» (из бумаг А.Н. Попова)[33]. Поэт А.А. Фет рассказывал, как однажды Одоевский играл для него в Румянцевском доме на «Себастьяноне»: «Сел за орган и с полчаса предавался самым пышным и изысканным фугам. Мало-помалу он перешел к русским национальным напевам»[34]. О.В. Демидова-Даль рассказывает: «Орган кн. Одоевского занимал полкабинета и был чуть не до потолка. Внутрь органа входил человек и раздувал мехи. Князь играл часто и охотно; он любил разыгрывать свои фантазии, переходя от одной вариации[35] к другой долго, долго без конца...»[36] Можно заметить, что князь, согласно воспоминаниям, предпочитал играть не для широкой публики, а только для весьма узкого круга ценителей. Широкую публику занимало больше само устройство «Себастьянона», требующего для подачи воздуха в мехи специального человека — кальканта. То, что в начале музыкального вечера в орган князя прятался один из музейных служителей для выполнения функции кальканта, служило поводом для неизменных шуток, острот и эпиграмм, занимая общество более, чем само исполнение на органе.

«Среди вечера, когда князь был осажден общими и неотступными просьбами исполнить что-нибудь на своем «Себастьяноне», он приснащается к инструменту и сильно ударяет по клавишам, очевидно, желая произвести оглушительный аккорд. Не тут-то было. Никакого музыкального звука не произошло. Изумленный князь остановился на несколько мгновений и потом снова ударил по клавишам. Опять ничего нет. Князь, не желая обнаружить тайны, подозвал к себе своего камердинера Фрица и тихо спросил его: не вылез ли сторож из машины? Тот отрицательно покачал головой, и тогда уж ничего не оставалось делать, как произвести розыскание в самой машине. Отворили одну из дверей, ведущих во внутрь этого сложного здания, и полезли туда со свечой. И что же оказалось? Сторож преспокойно спал! Все общество, с недоумением смотревшее на все эти операции, разразилось дружным хохотом, когда так оригинально объяснилось дело»[37]. Автор последних воспоминаний так и не сообщил, что собирался играл Одоевский и удалось ли ему вообще что-нибудь исполнить в тот вечер.

9 марта 1869 года в дневнике Одоевский отмечал, что получил эпиграмму «на меня и Исидора, качающего мой орган»:

Кн. В.Ф. Одоевский — Сидору

С тобою, милый Исидор,
Сиамские мы точно братья,
Как буду музыкальный вздор
Без помощи твоей играть я?

С.А. Соболевский

Впрочем, Одоевский, вместо того чтобы пролагать дорогу к слушателю, сам возводил заторы, делая путь к себе труднодоступным. Он заявлял, что равнодушен к слушателю, не давая ему повода полюбить его органные пьесы. Когда из-под пера Одоевского вышли Сарабанда, Молитва, фуги, то они произвели на современников впечатление «привидений», — а ведь то был плод многолетне-

---

[32]Цит. по: Голубева О.Д. В.Ф. Одоевский. С. 31.

[33]Из бумаг Александра Николаевича Попова // Русский архив. 1886. Кн. 1. С. 335.

[34]А. Фет. Мои воспоминания. Ч. 1. М., 1890. С. 429.

[35]Жанр вариаций притягивал к себе Одоевского на протяжении десятилетий. «Что ныне называют собственно Вариациями?» — спрашивал Одоевский в статье, опубликованной в 1837 году. Ответ можно найти в более поздних работах. «Variations, variatione, вариация. Мелодия, распространенная мелодически и гармонически, посредством разных контрапунктов. Совершеннейший вид вариаций суть каноны и фуги, от которых и произошли ныне употребляемые вариации». На эту мысль Одоевского обратил внимание Б.В. Асафьев: «Необходимо упомянуть о безусловно благотворном влиянии на процессы образования фуги и особенно ее тем — искусства вариаций. Это, по-видимому, было подмечено еще русским исследователем В.Ф. Одоевским и дало ему право назвать фугу и канон совершеннейшим видом вариации. Ограничить это утверждение надо лишь в том плане, что полезным для фуги были только вариации, в которых доминировал принцип фигурационного мелодического движения» (Цит. по: Неф К. История западноевропейской музыки. 2-е изд. М., 1938. С. 81).

[36]Цит. по: Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры. С. 176.

[37]В.А. Инсарский. Записки. Ч. 2 // Русская старина. 1895. № 2. С. 66–67.

го серьезного труда. Более того, вернувшись к этим произведениям через несколько лет, Одоевский сделает их еще более архаичными, как, например, Этюд для органа. Трудно отделаться от мысли, что его обращение к архаике — быть может вызывающее, демонстративное — означало разочарование в современном слушателе. Неудивительно, что современники отзывались с раздражением. А.Г. Рубинштейн, стараясь сохранять объективный тон, рассуждал: «Князь В.Ф. Одоевский — выдающийся своими замечательными теоретическими познаниями, посвятил себя исключительно серьезному направлению: он сочиняет органные фантазии, фуги, каноны и т. д., которые отвечают самым строгим требованиям искусства, но от природы он менее одарен, чем вышеназванные [русские] композиторы»[38]. П.И. Чайковский, познакомившись с музыкальными сочинениями Одоевского, чтобы прояснить вопрос о возможном издании части наследия, справедливо отметил достоинства Этюда и Молитвы, но не обошелся и без иронической интонации в реплике об «учено-музыкальных сочинениях».

Благодаря тонко настроенной интуиции, Одоевский не единожды заглянув и в прошлое, и в будущее, кажется, сумел разглядеть нечто очень важное и пытался рассказать об этом своим творчеством. Был ли он услышан?

«Моя история еще не написана», — отметил Одоевский в своем дневнике 11 декабря 1867 года[39].

А годом раньше он записал в альбом О.И. Тимирязевой, постоянной партнерше в игре на «Себастьяноне»: «... Когда душу томит неизъяснимое чувство, когда оно ищет того, чего нет на земле, — это состояние мучительно ...оно есть, потому что есть; хотелось бы рассказать это чувство, что говорится, отвести душу; ничем его не расскажешь, как музыкой; она одна отвечает нашим недоговоренным словам, одна отводит душу, — уносит ее из земной юдоли и ставит ее лицом к лицу — с *невыразимым*; этой чудной силой не владеет никакое другое искусство»[40].

Юрий Семёнов

ПРИЛОЖЕНИЕ

Диспозиция органа в церкви Св. Петра, Выборг (1839 г.)
(реконструировано по указаниям к регистровке в нотных рукописях Одоевского)

Hauptwerk	Oberwerk	Pedal:
1. Bourdon 16'	9. Salicional 8'	14. Subbass 16'
2. Principal 8'	10. Gedackt 8'	15. Principal 8'
3. Rohrflöte 8'	11. Spitzflöte 8'	16. Bourdon 8'
4. Gambe 8'	12. Principal 4'	17. Octav 4'
5. Octave 4'	13. Rohrflöte 4'	18. Posaune 16'
6. Gemshorn 4'		19. Trompete 8'
7. Octave 2'		
8. Mixtura		

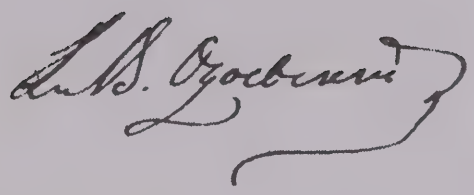
Диспозиция кабинетного органа «Sebastianon» князя Одоевского (ок. 1849 г.)

Niederwerk:	Oberwerk:	Pedal:
1. Dulciana 8'	5. Flauto traverso 8'	8. Subbass 16'
2. Gedackt 8'	6. Fugara 4'	
3. Sesquialtera	7. Melodicon 8'	
4. Octavina 2'		
	Manualcopula	
	Pedalcopula	

[38]Цит. по: Игорь Глебов. А.Г. Рубинштейн. М., 1929. С. 60.

[39]В.Ф. Одоевский. Текущая хроника и особые происшествия: Дневник // Литературное наследство. № 22–24. М., 1935. С. 238. В оригинале фраза написана по-французски.

[40]В.Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. С. 484.

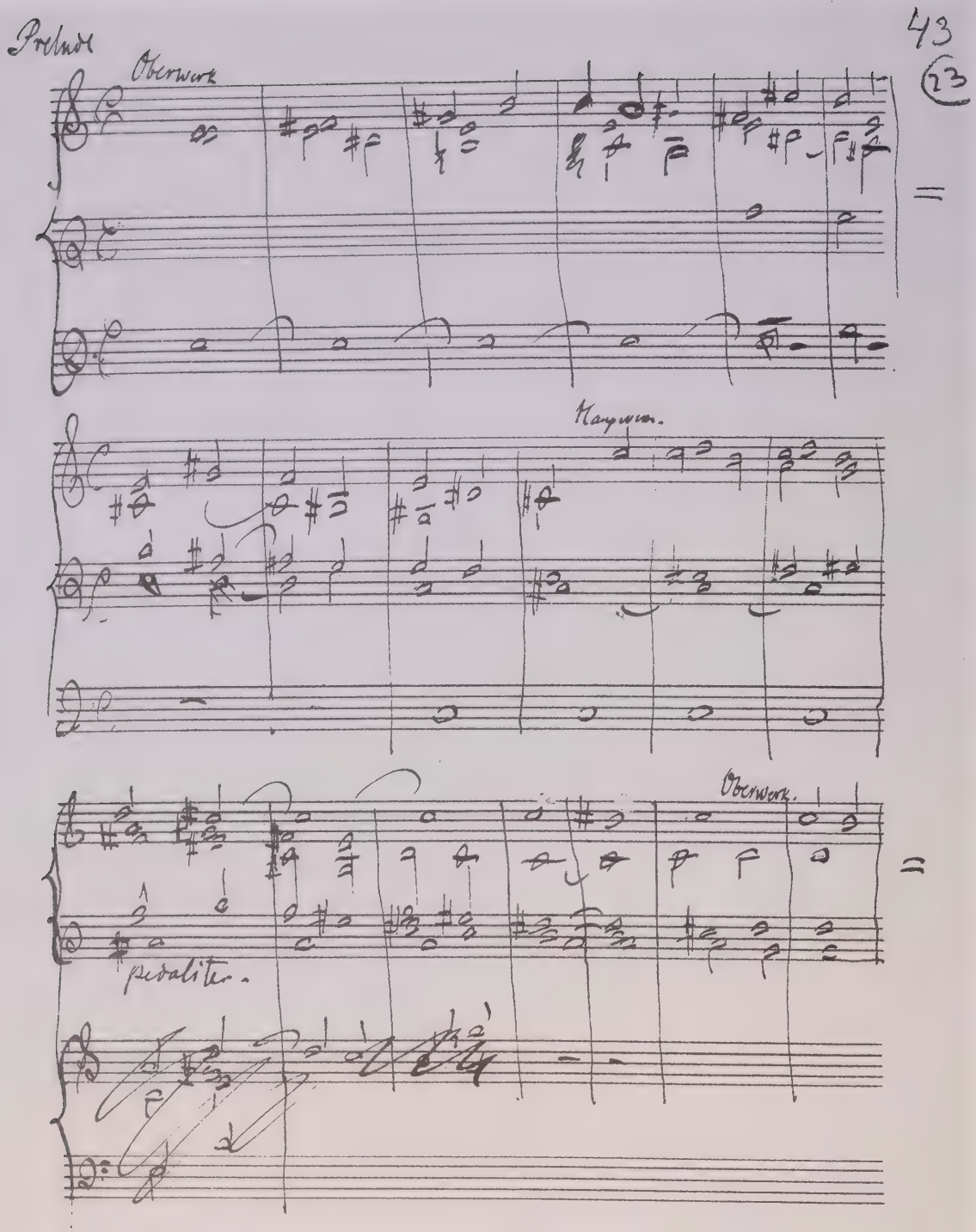


L. B. Ozoebenius

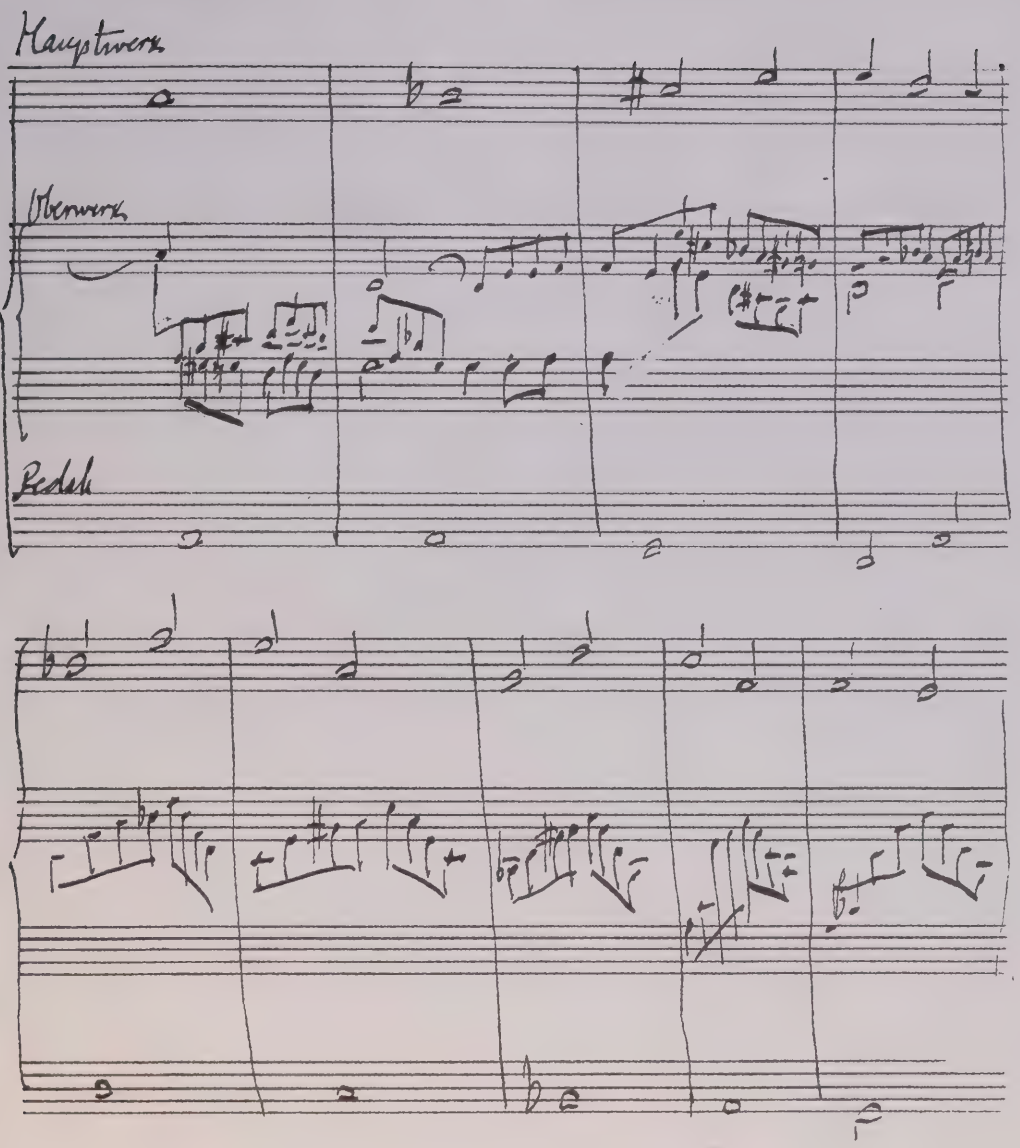
Orgel-vorspiele.

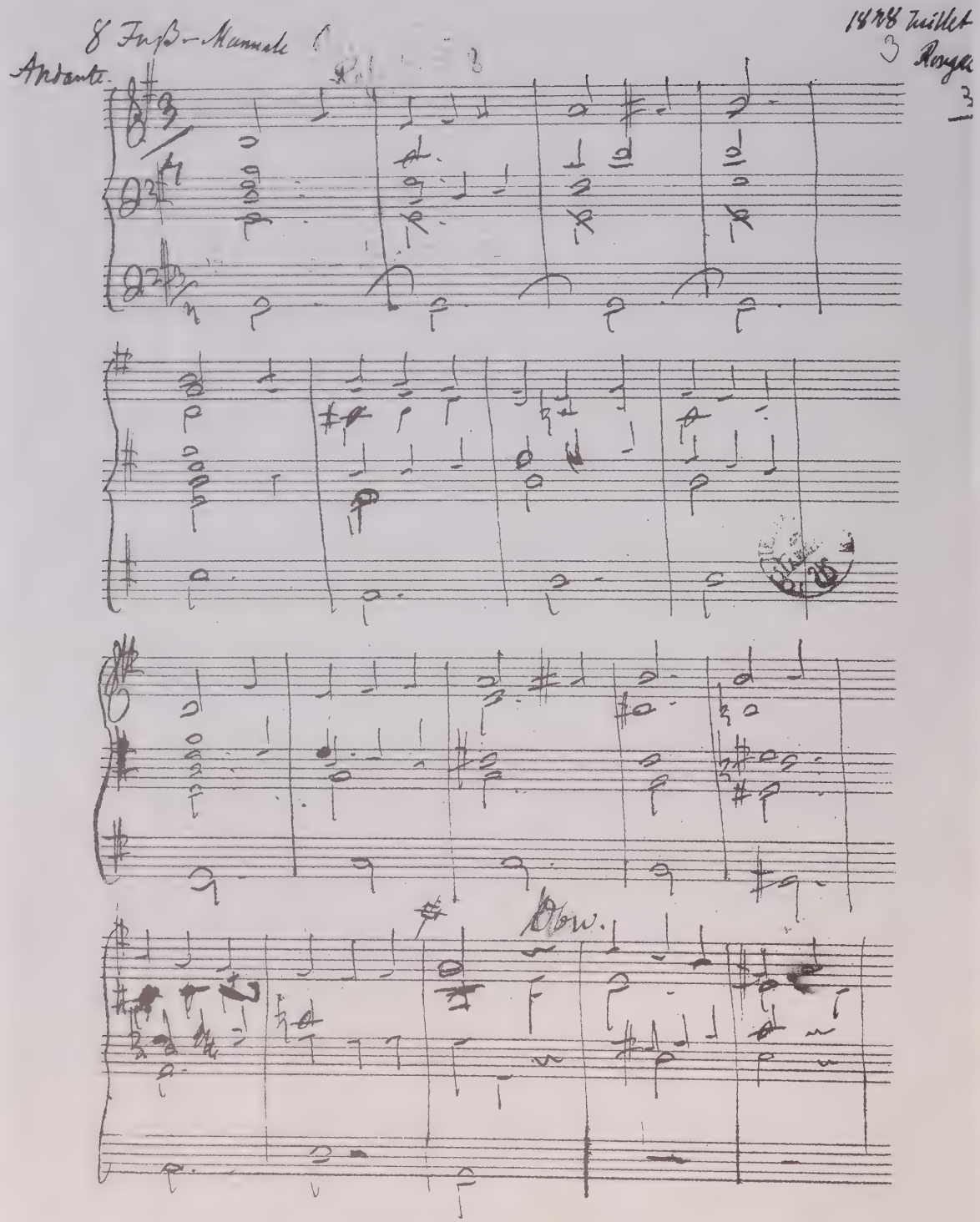
Rungas

1848.

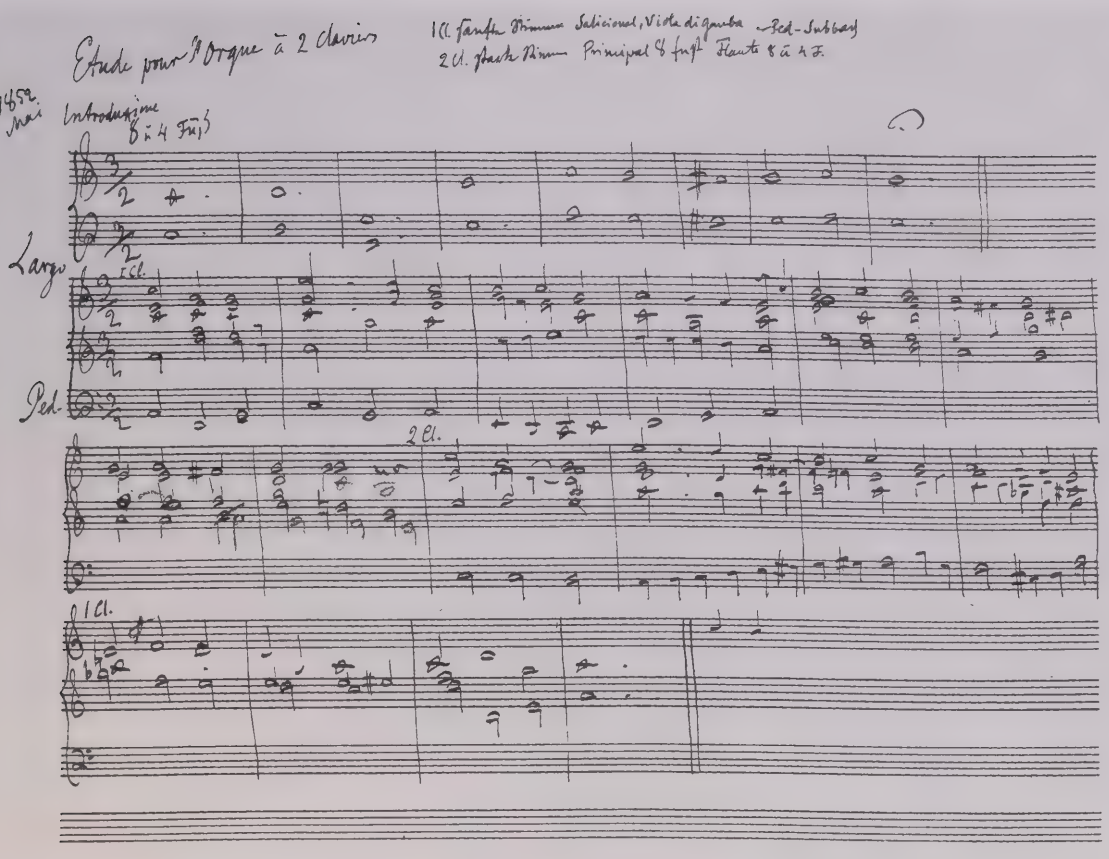


Прелюдия из цикла Preludio e Fughetta a moll (ф. 73, ед. хр. 147, л. 23, 24)


Hauptwerk
Oberwerk
Pedal



Andante G dur (ф. 73, ед. хр. 147, л. 3)



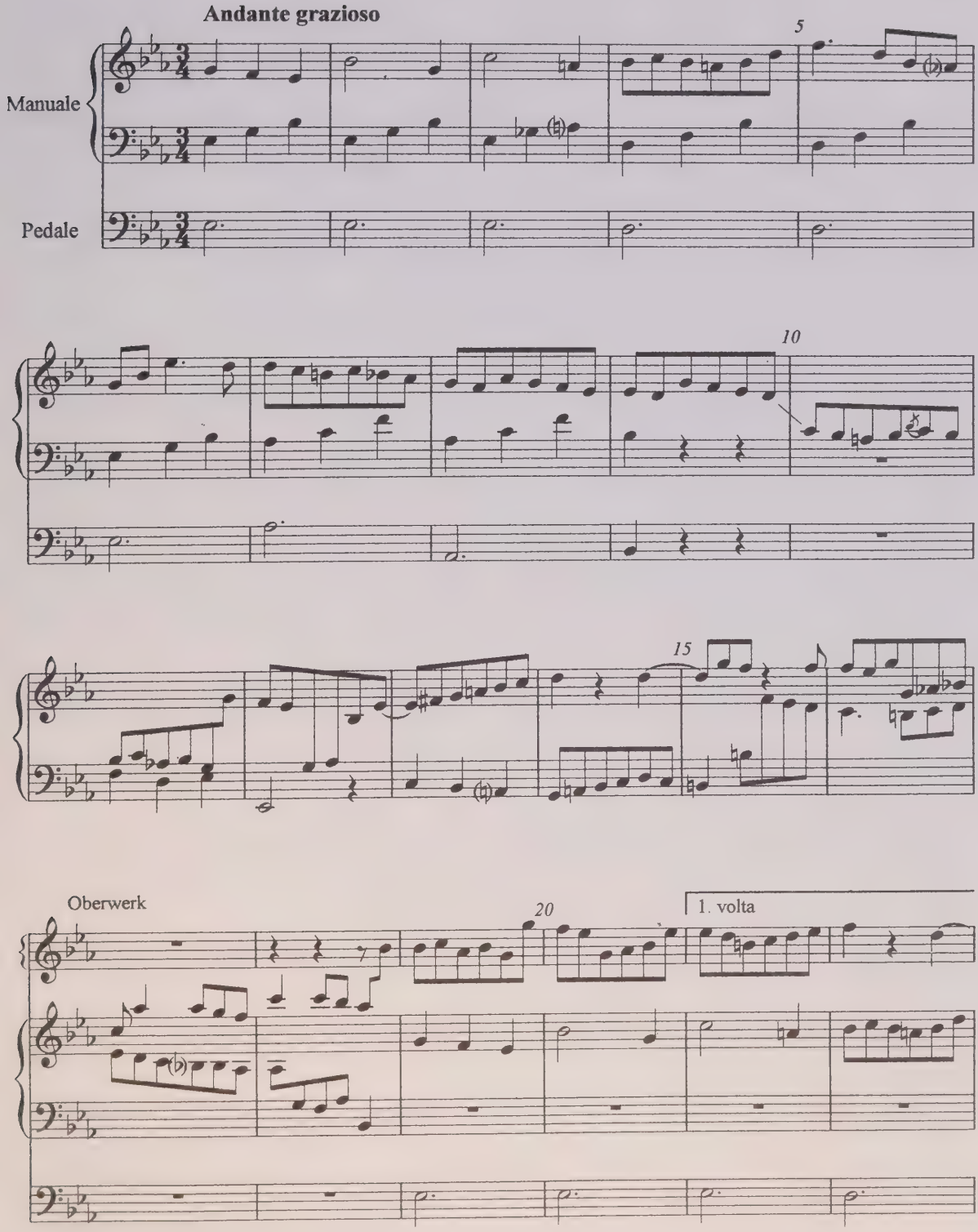
Étude pour l'Orgue à deux Claviers et Pedale (ф. 73, ед. хр. 731, л. 23 об.)

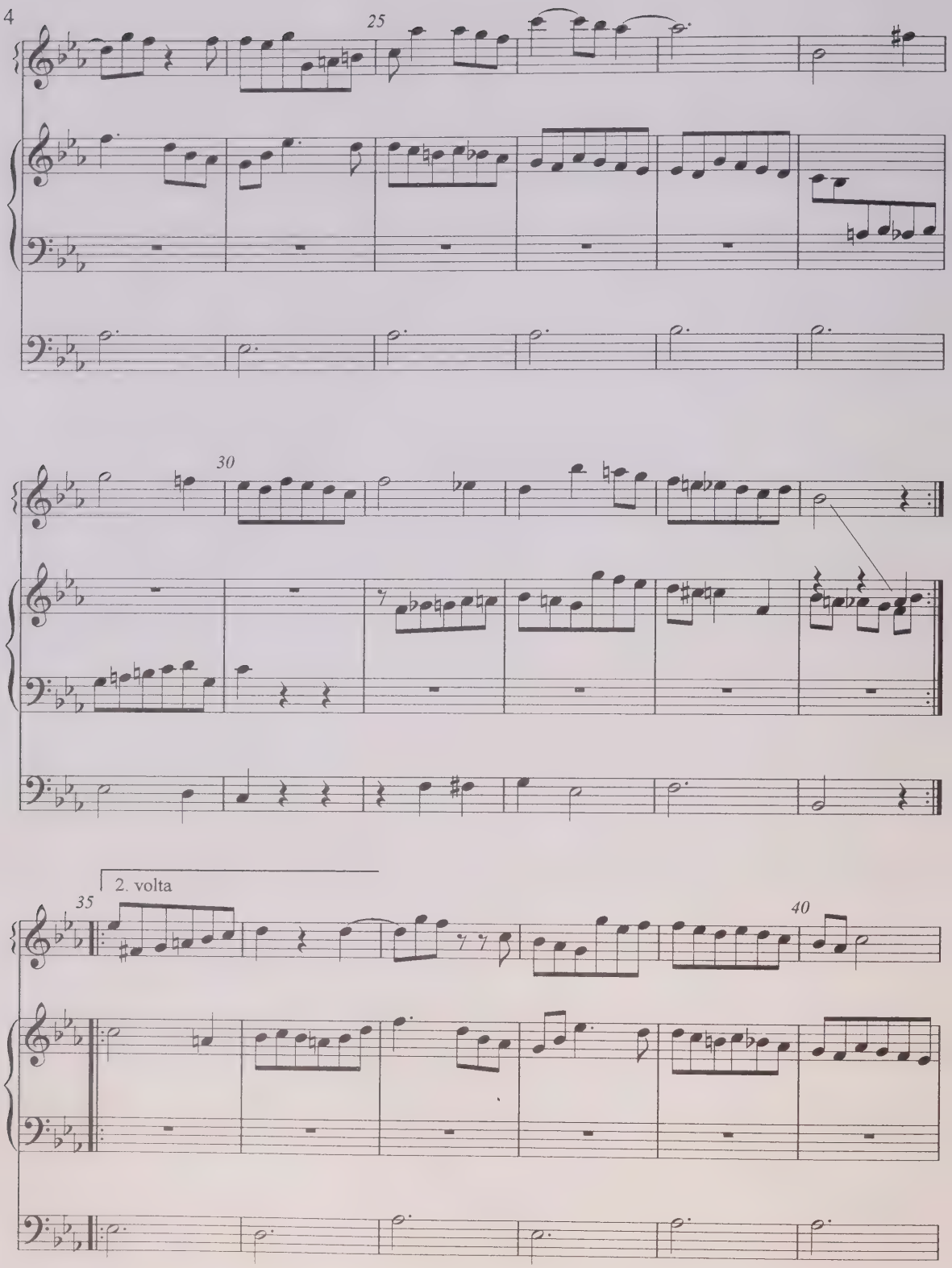
СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ОРГАНА

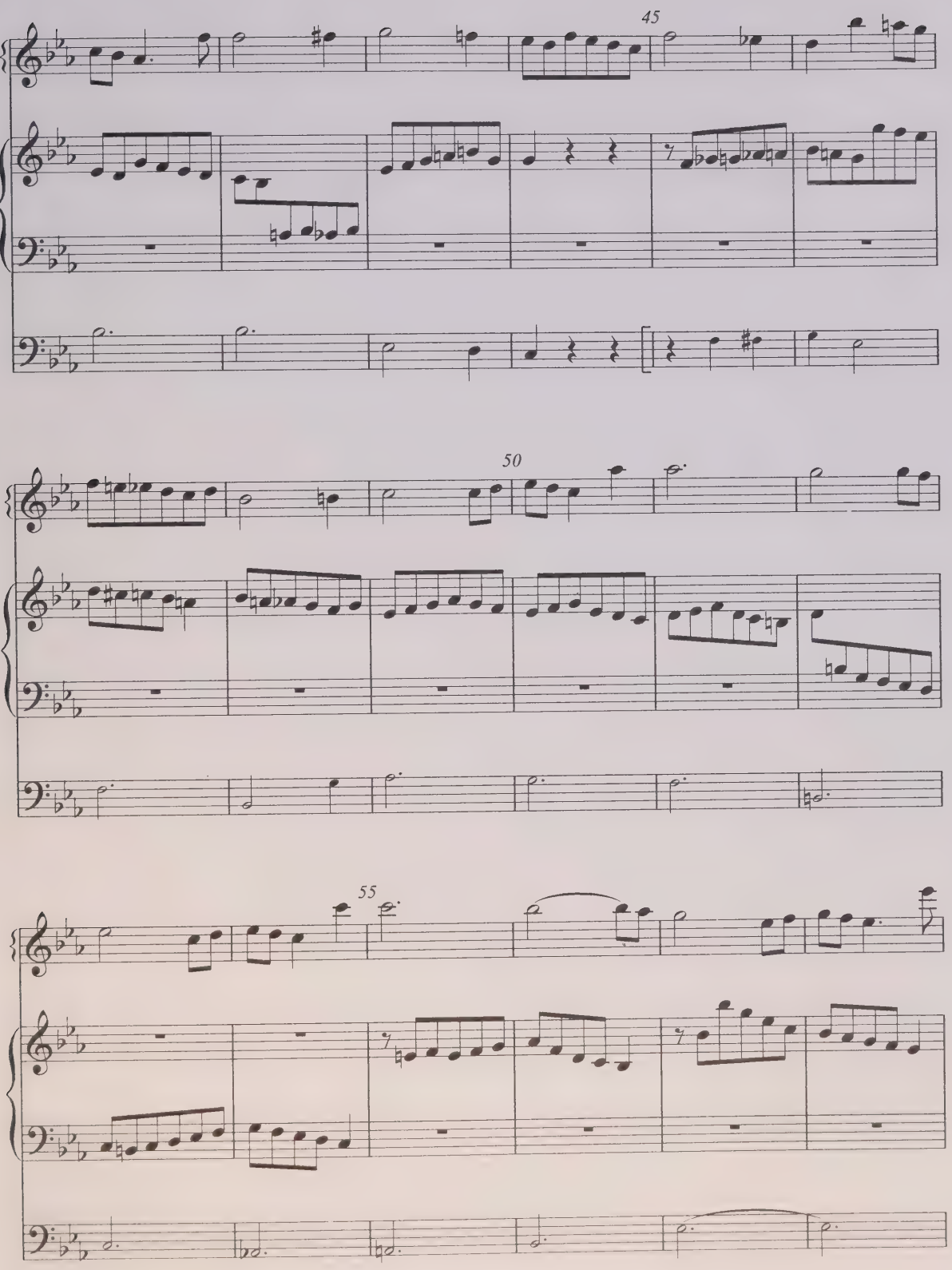
MORCEAUX d'ORGUE

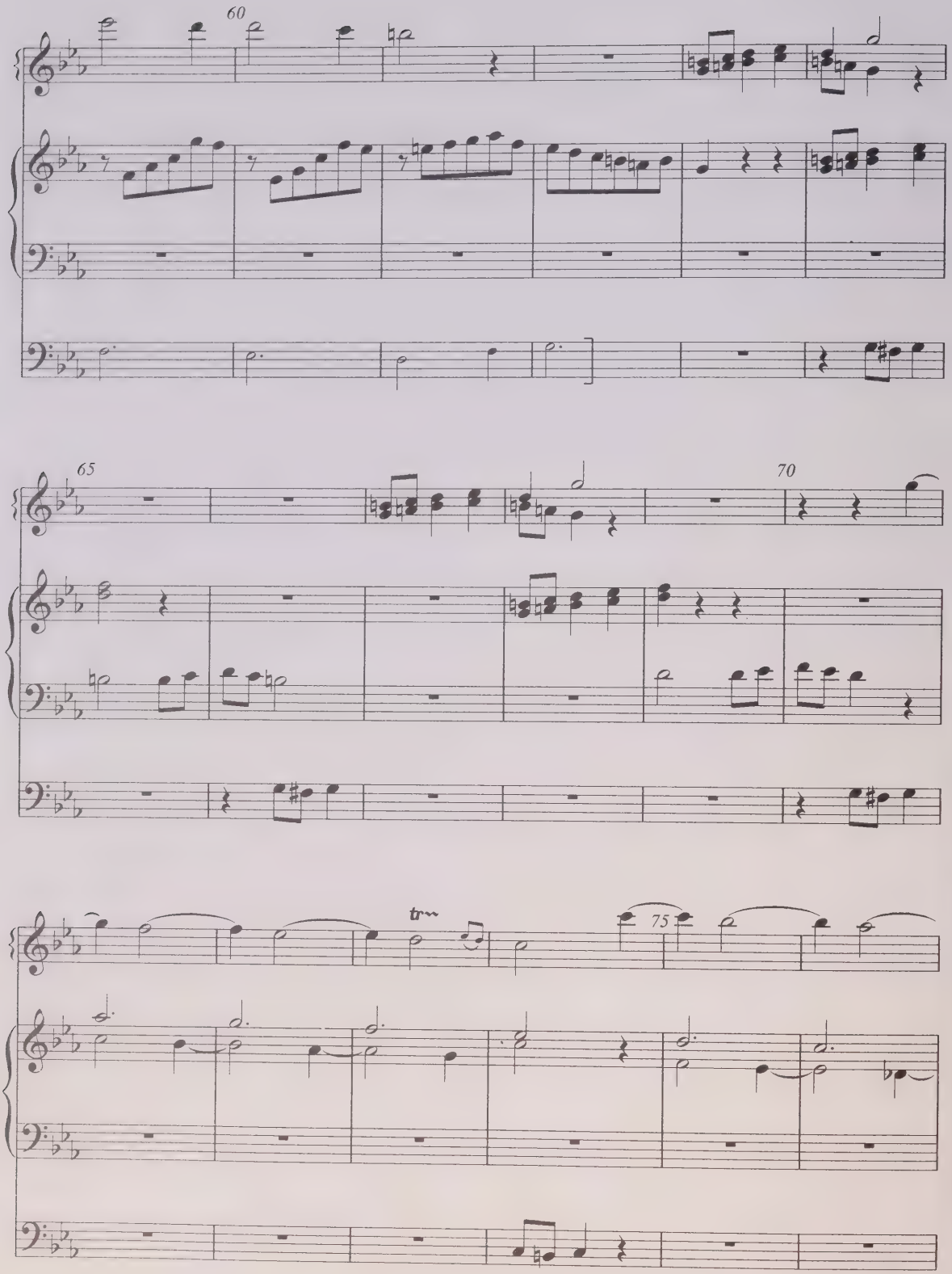
Andante grazioso

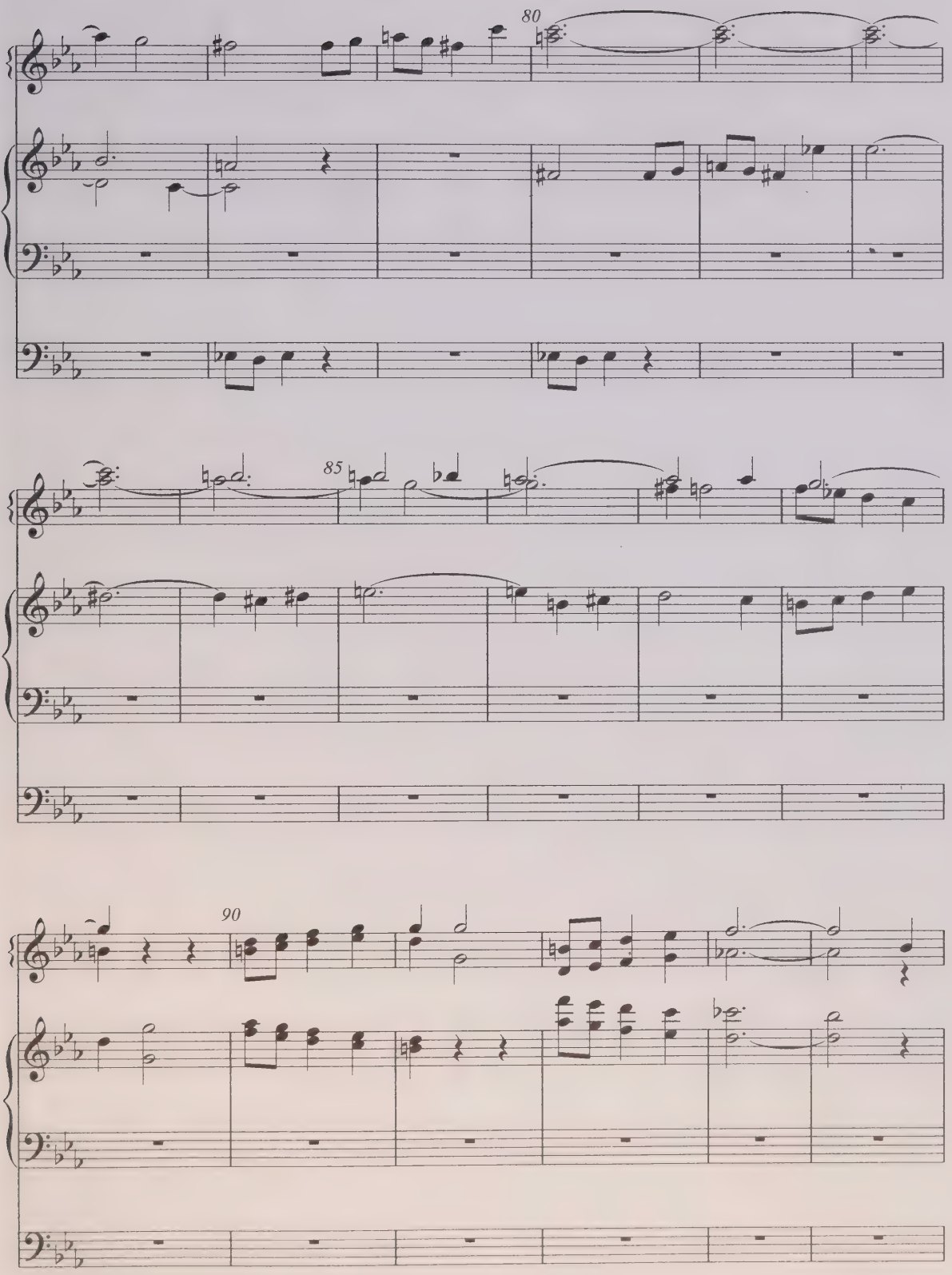
á la mémoire de Joseph Haydn

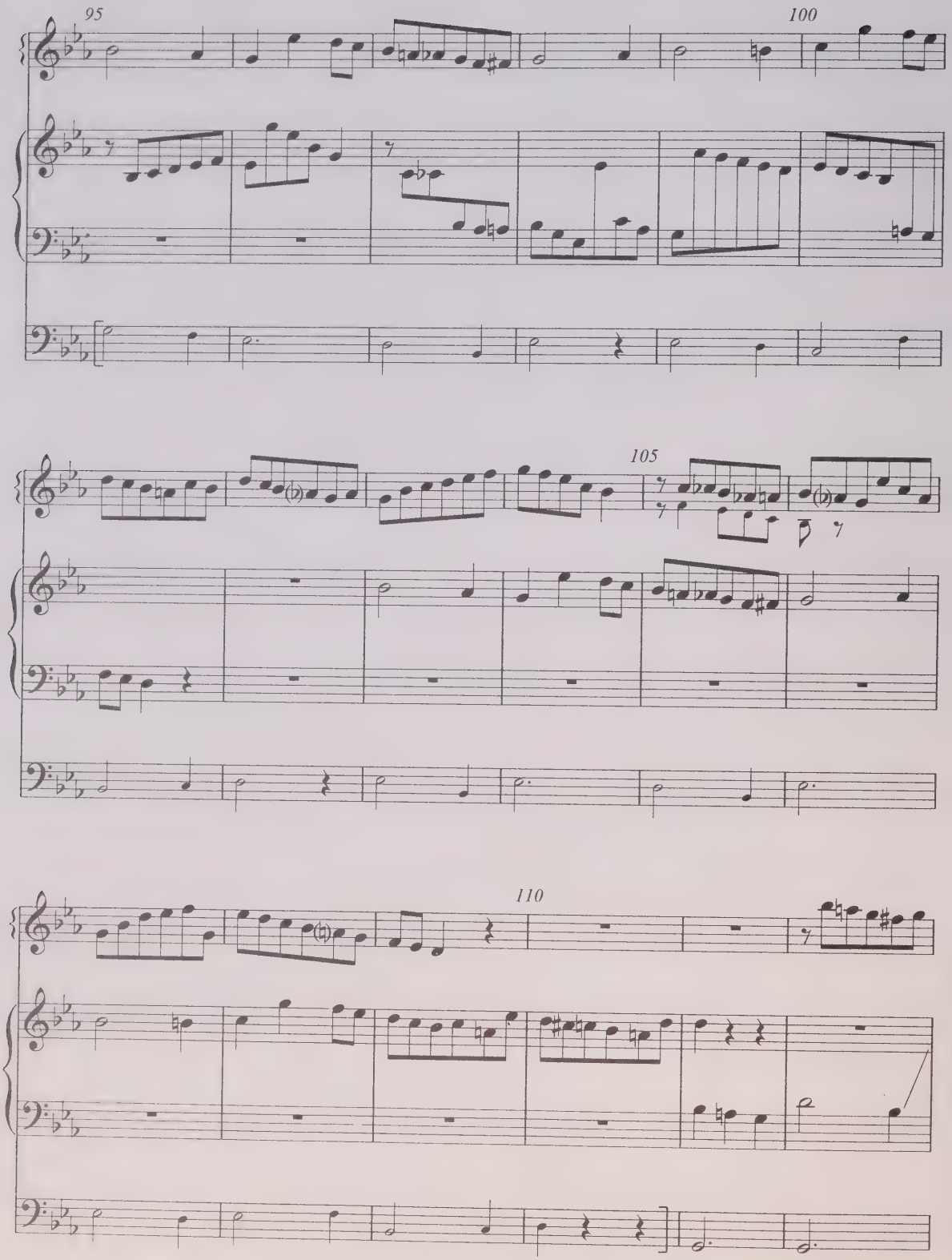


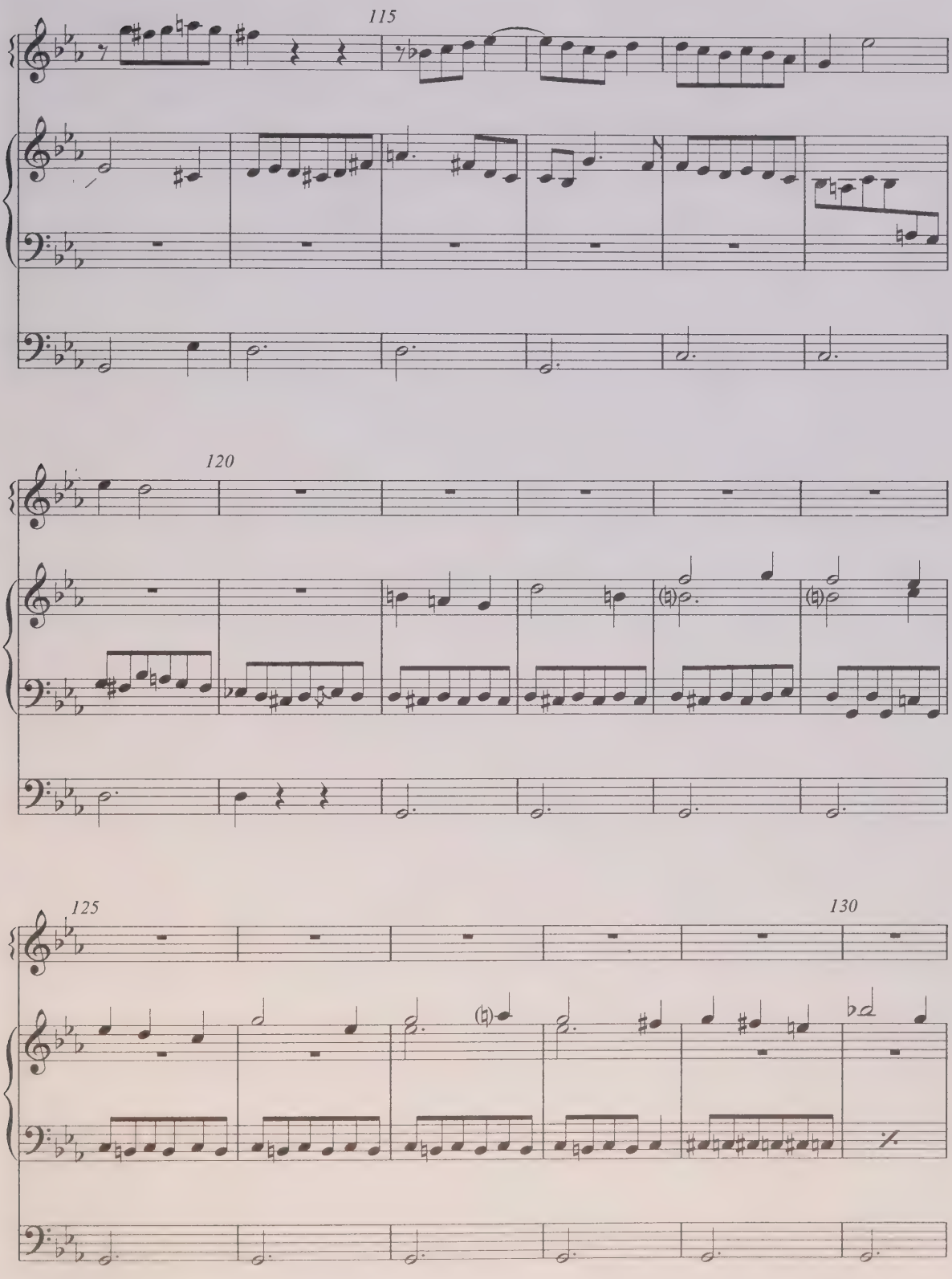

25
30
2. volta
35
40

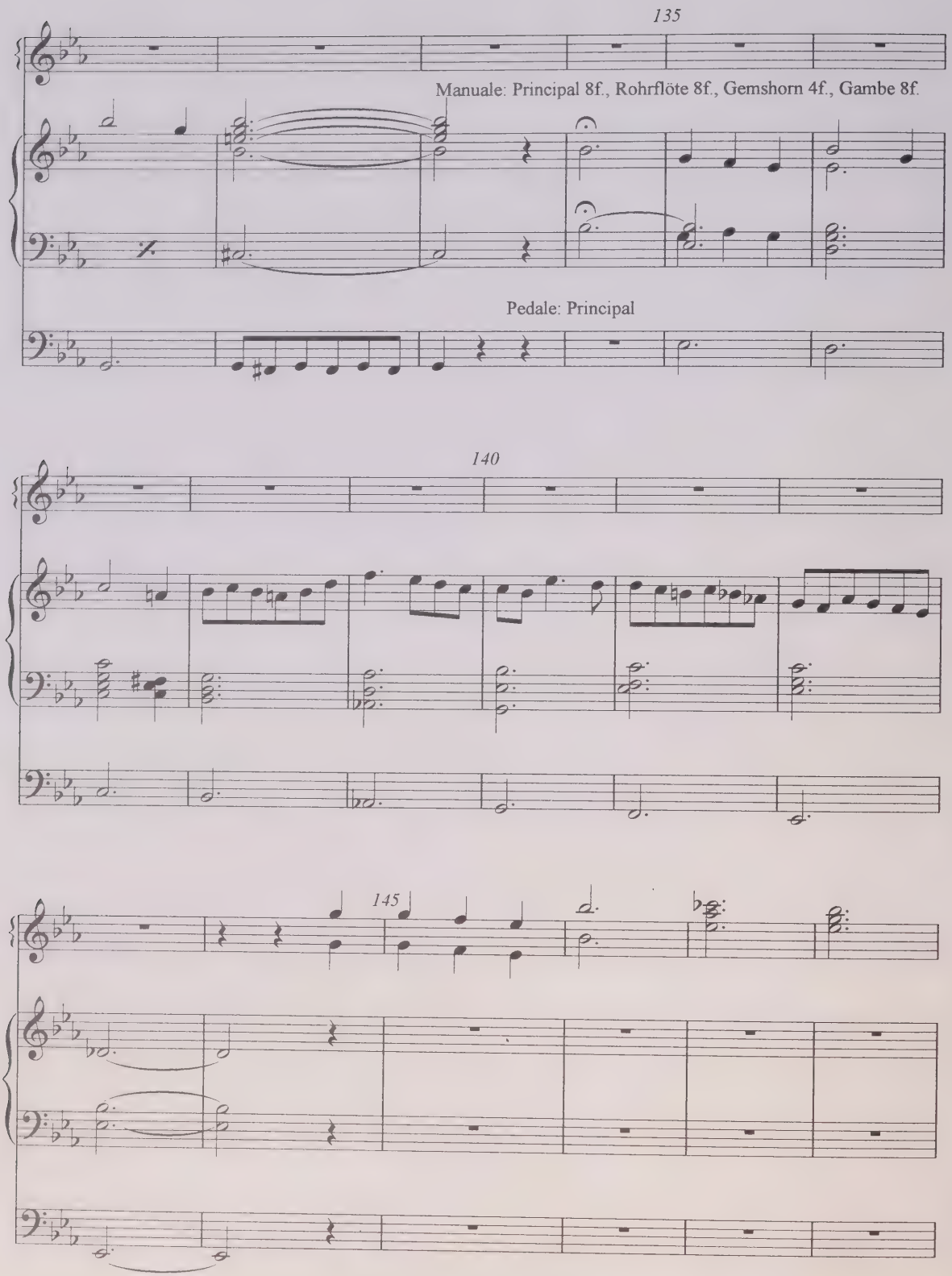

45
50
55

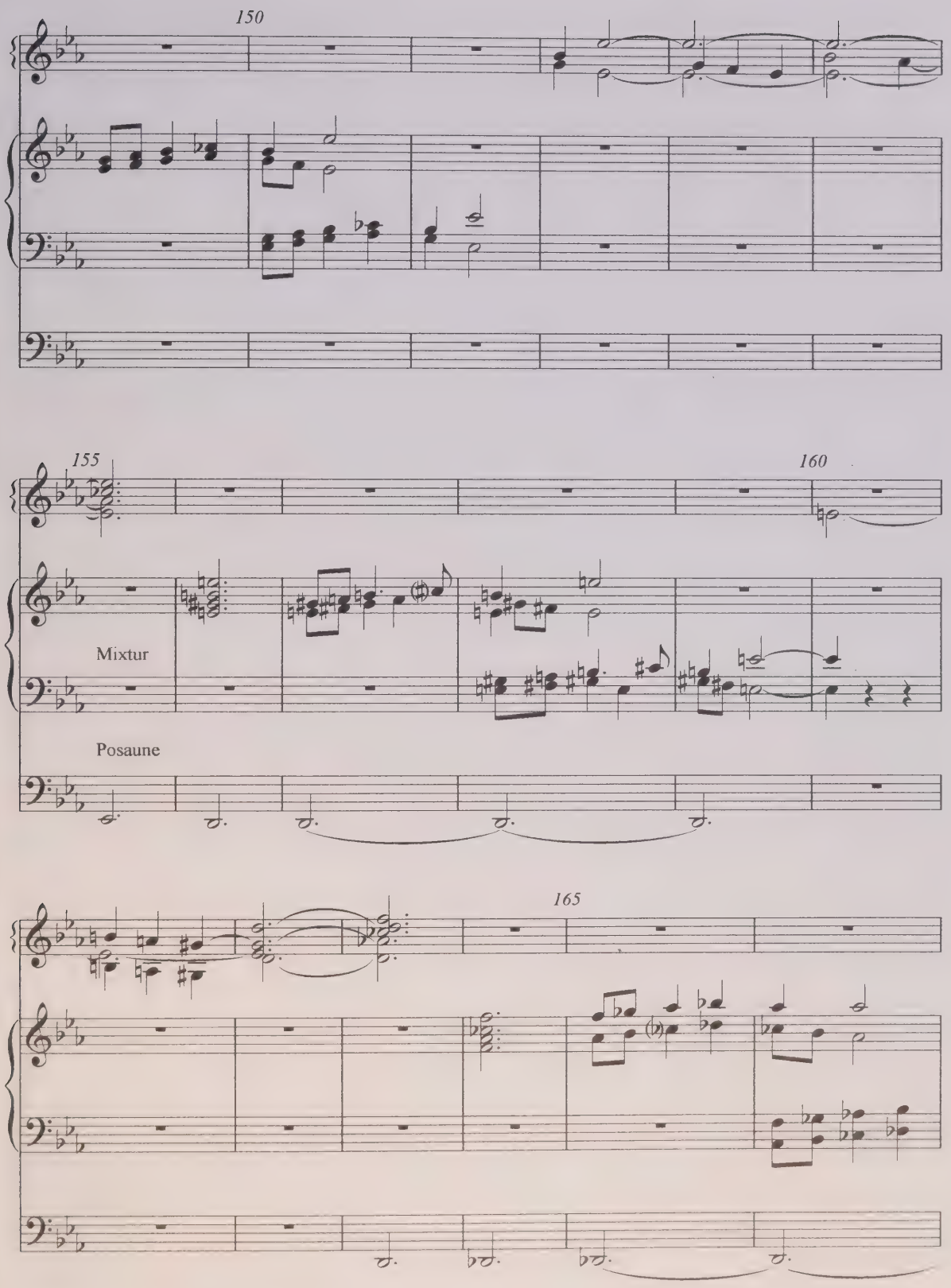

60
65
70
75
tr

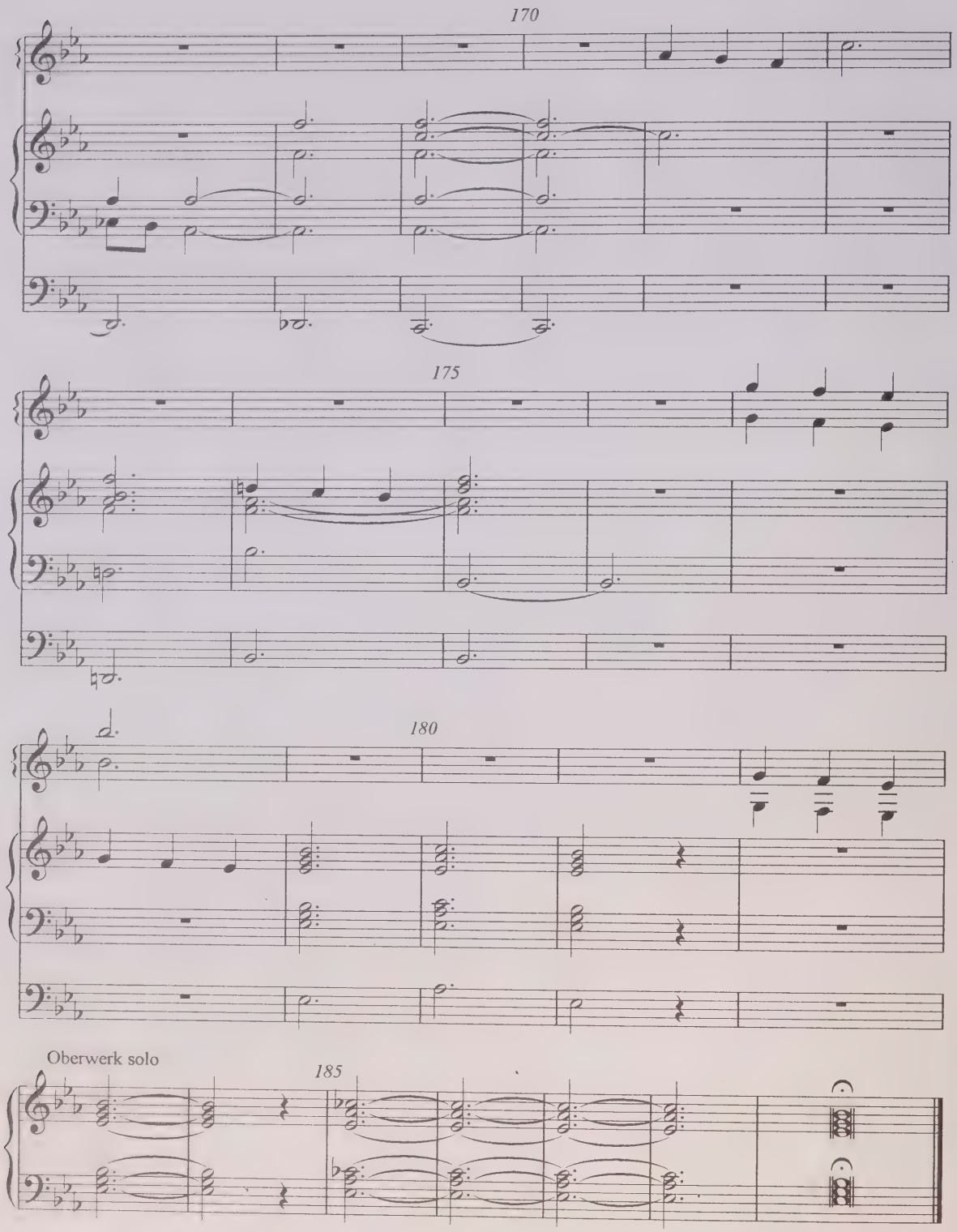

80
85
90


95
100
105
110


115
120
125
130


135
Manuale: Principal 8f., Rohrflöte 8f., Gemshorn 4f., Gambe 8f.
Pedale: Principal
140
145

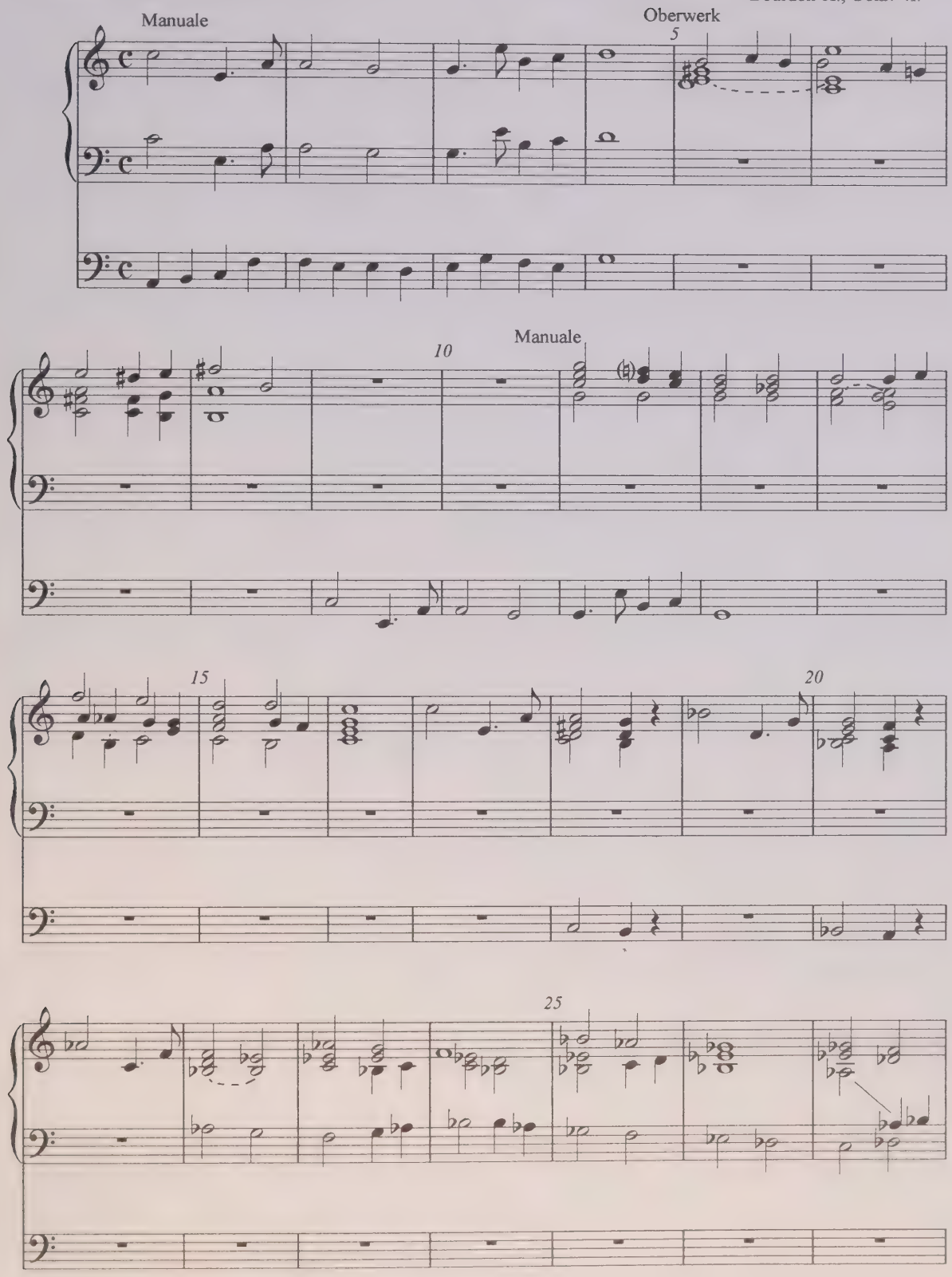

150
155
160
Mixtur
Posaune
165

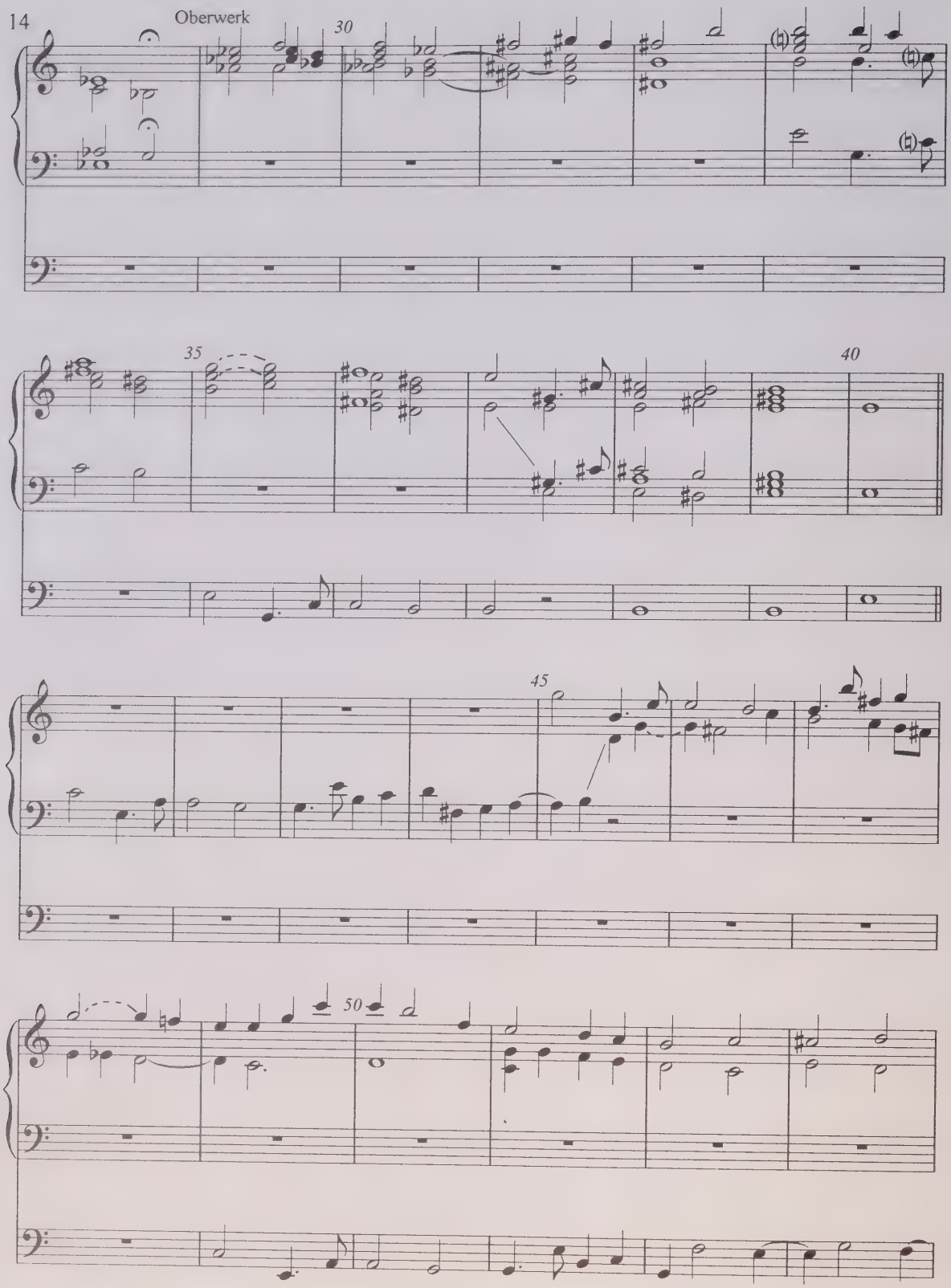

170
175
180
Oberwerk solo
185

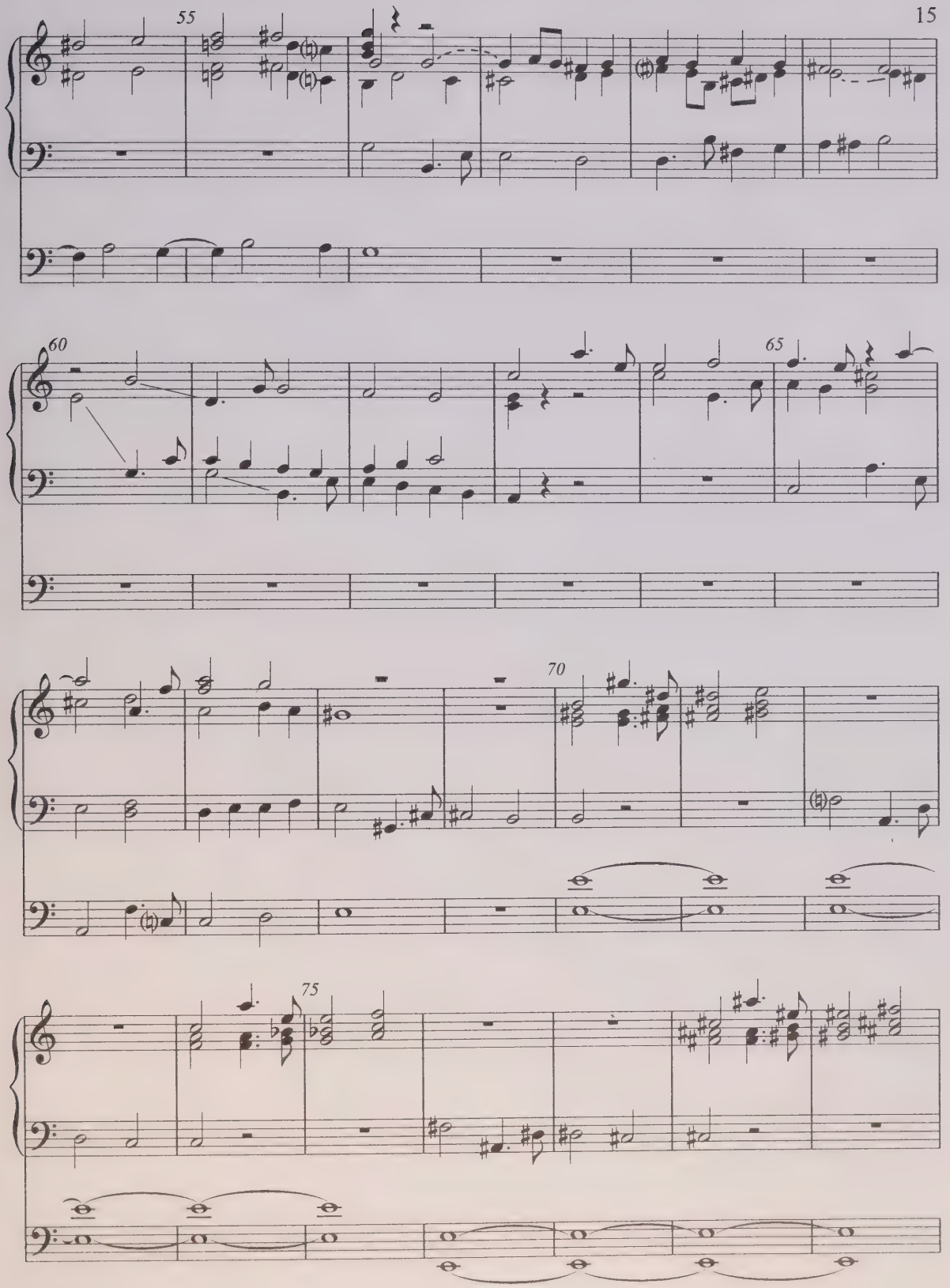
[Vorspiel]

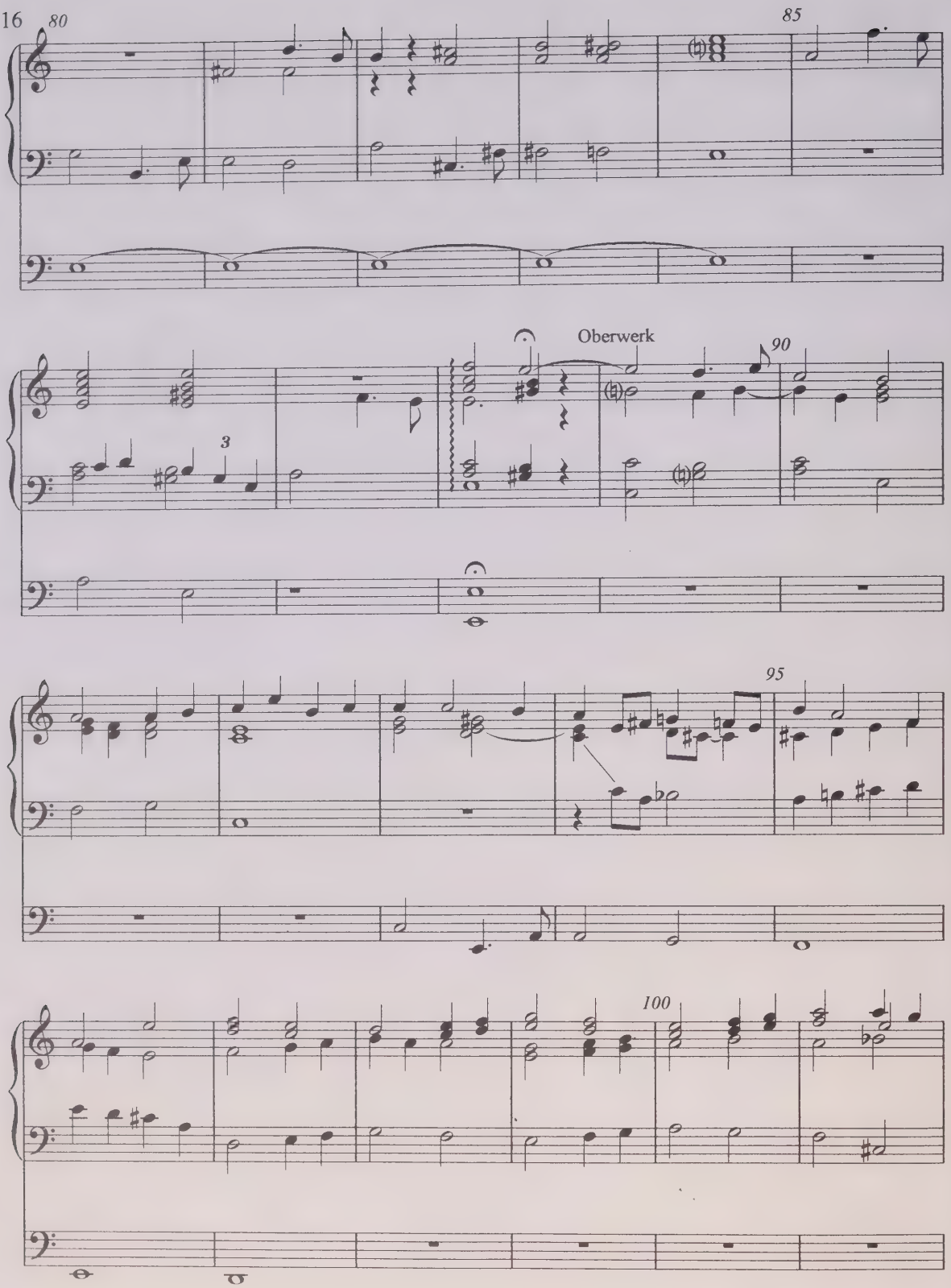
Manuale: Rohrfl. 8f., Principal 8f., Gambe 8f.
Oberwerk: Spitzfl. 8f., Salicional 8f.

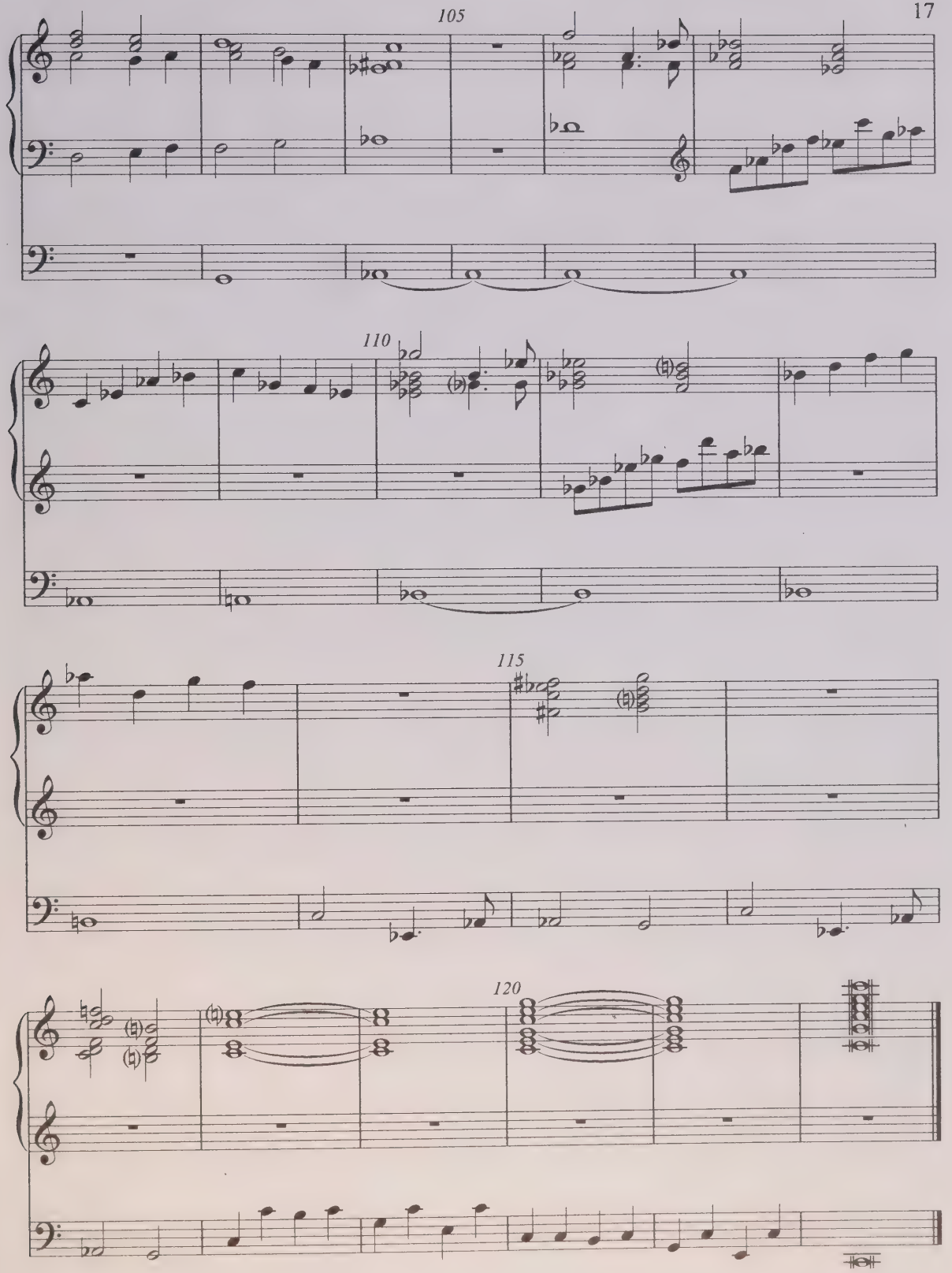
Pedale: Principal 8f.,Subbass 16f.,
Bourdon 8f., Octav 4f.



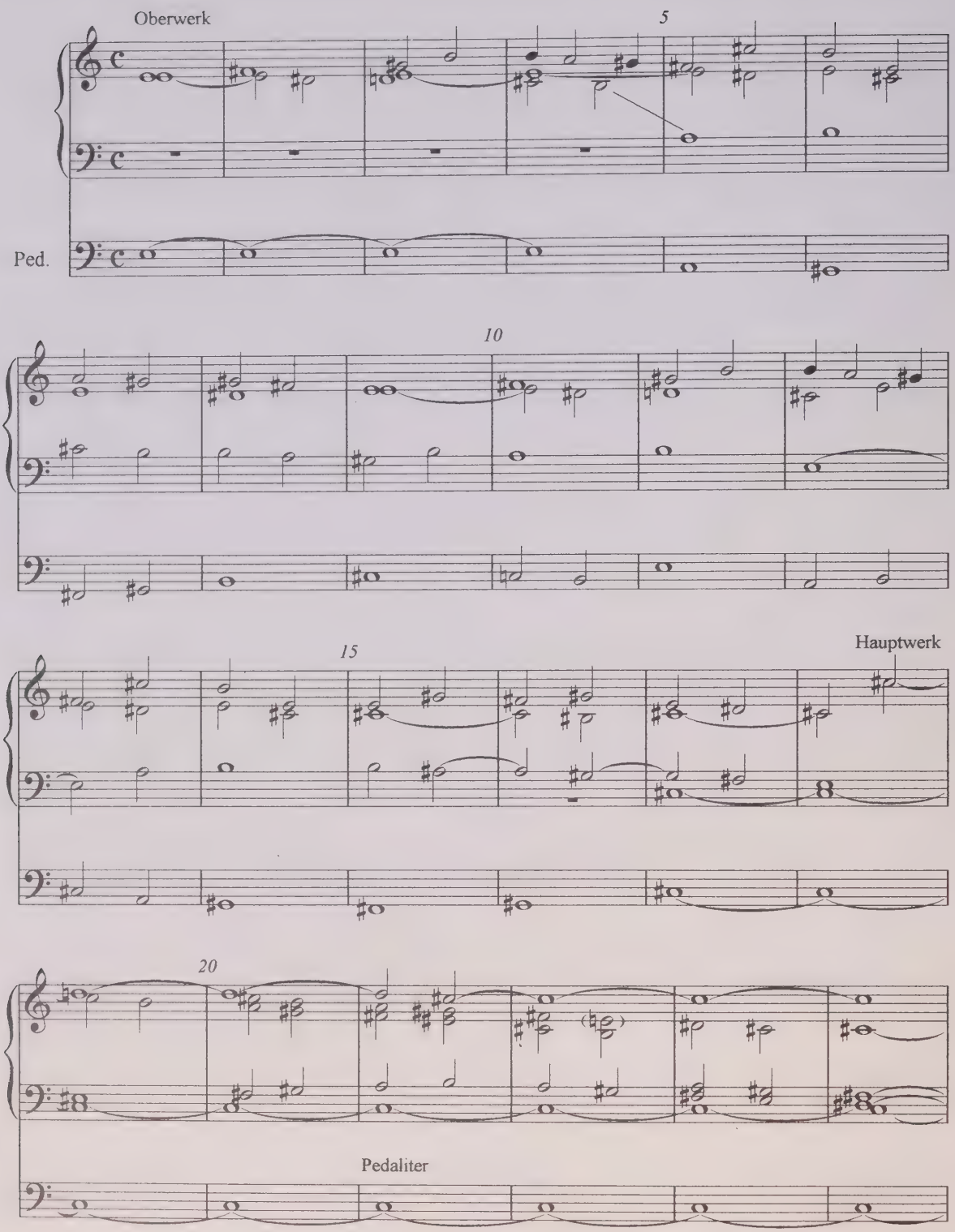

Oberwerk
30
35
40
45
50


55
60
65
70
75

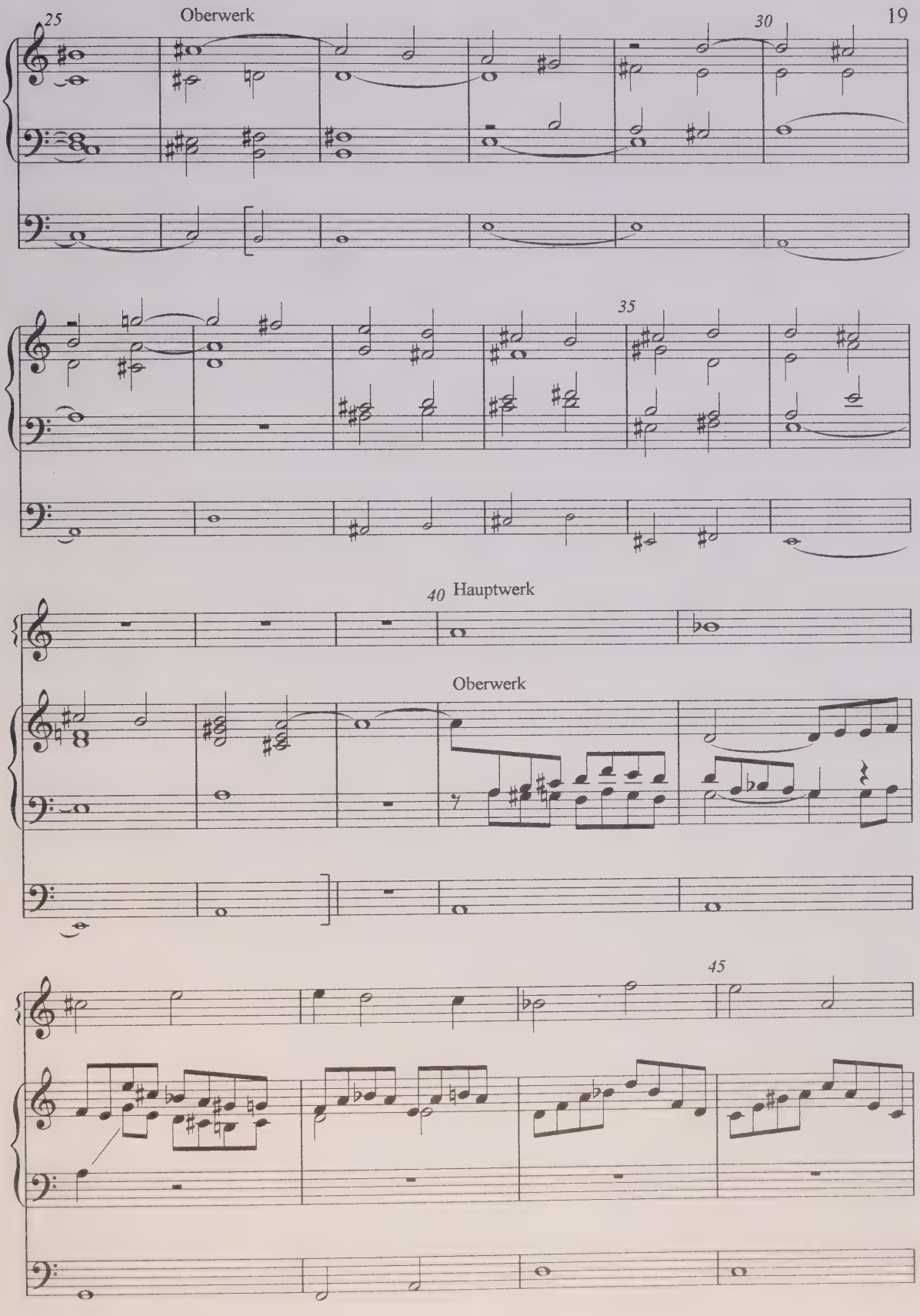

80
85
Oberwerk
90
3
95
100

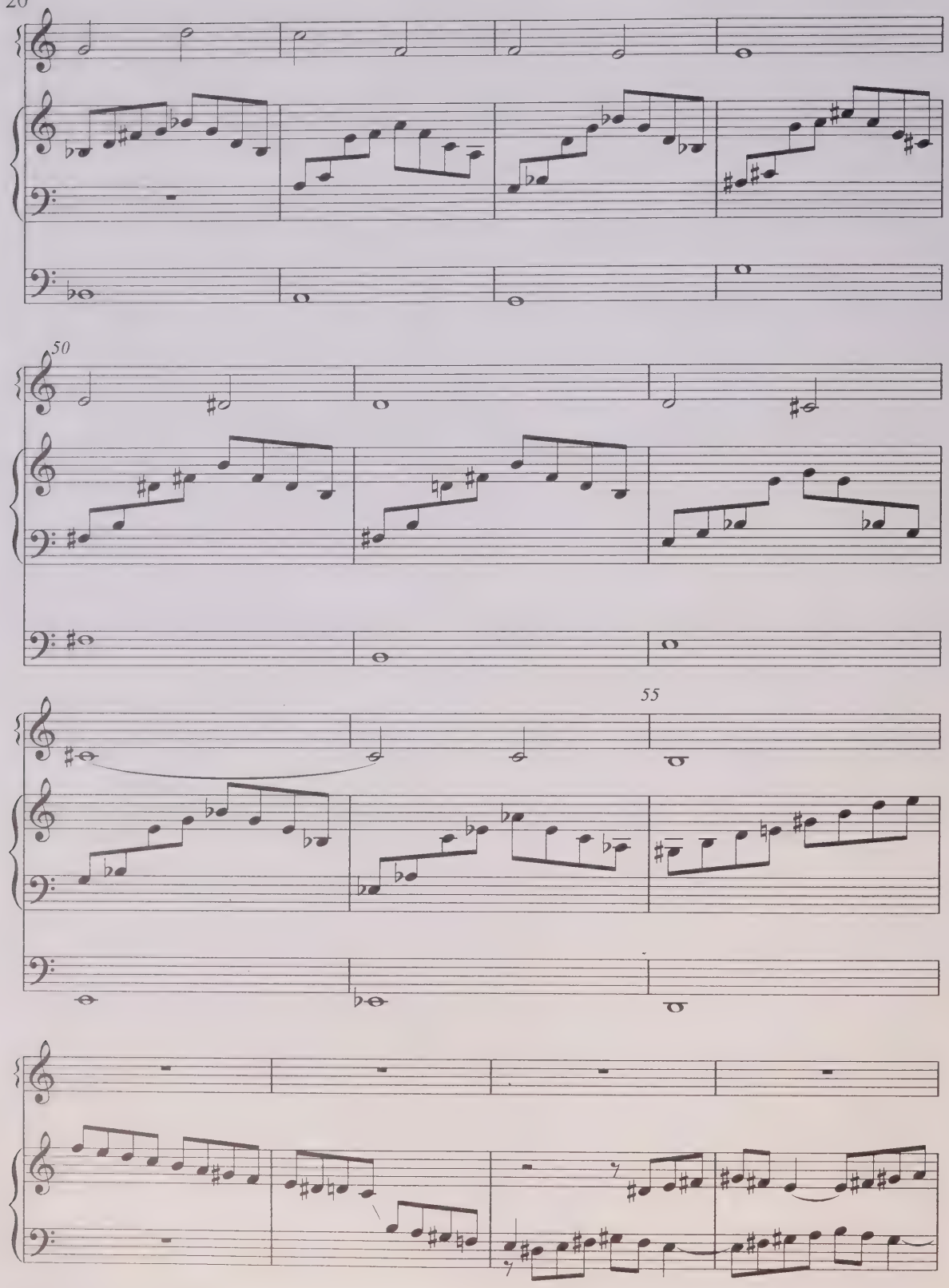

105
110
115
120

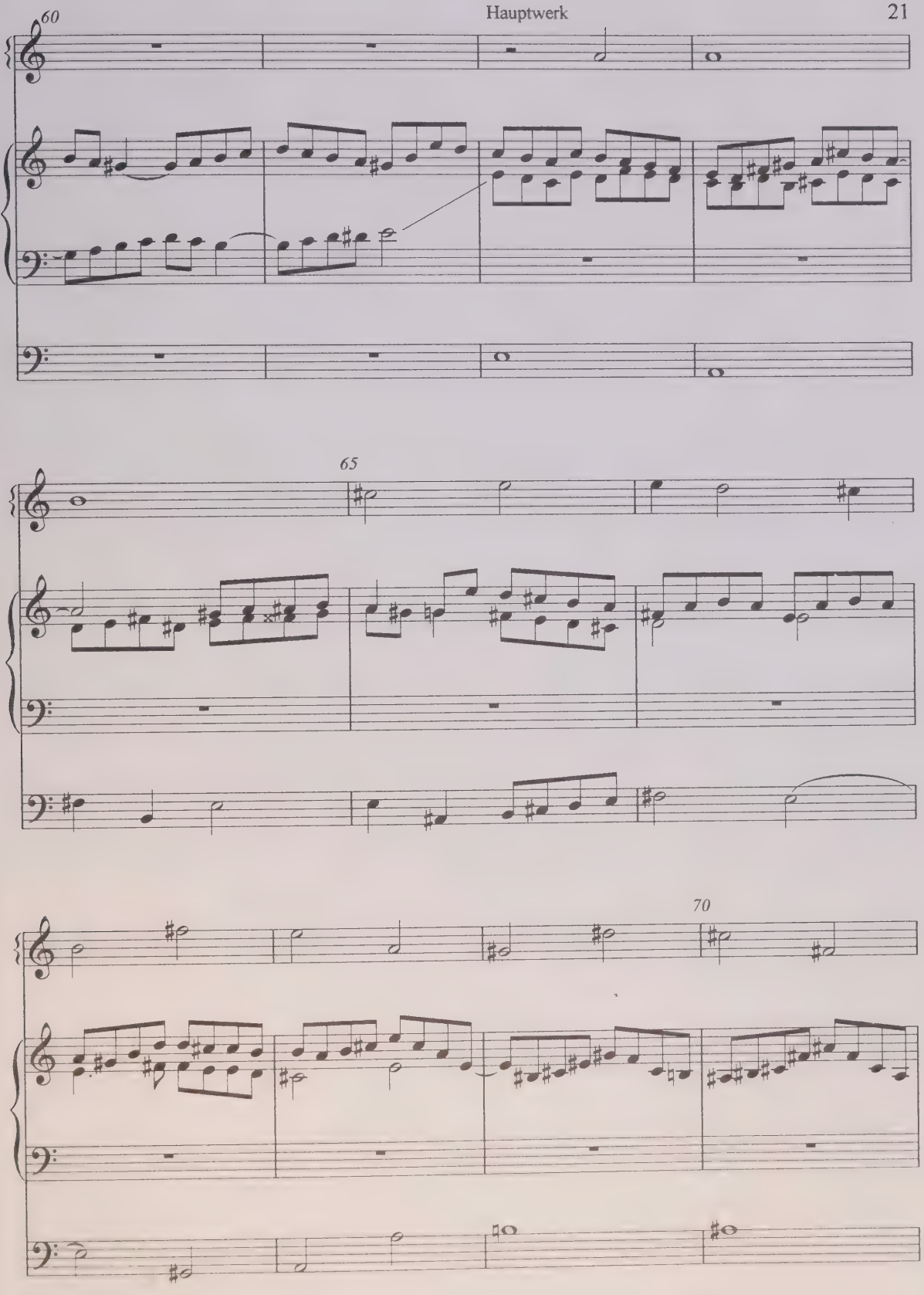
Preludio *)

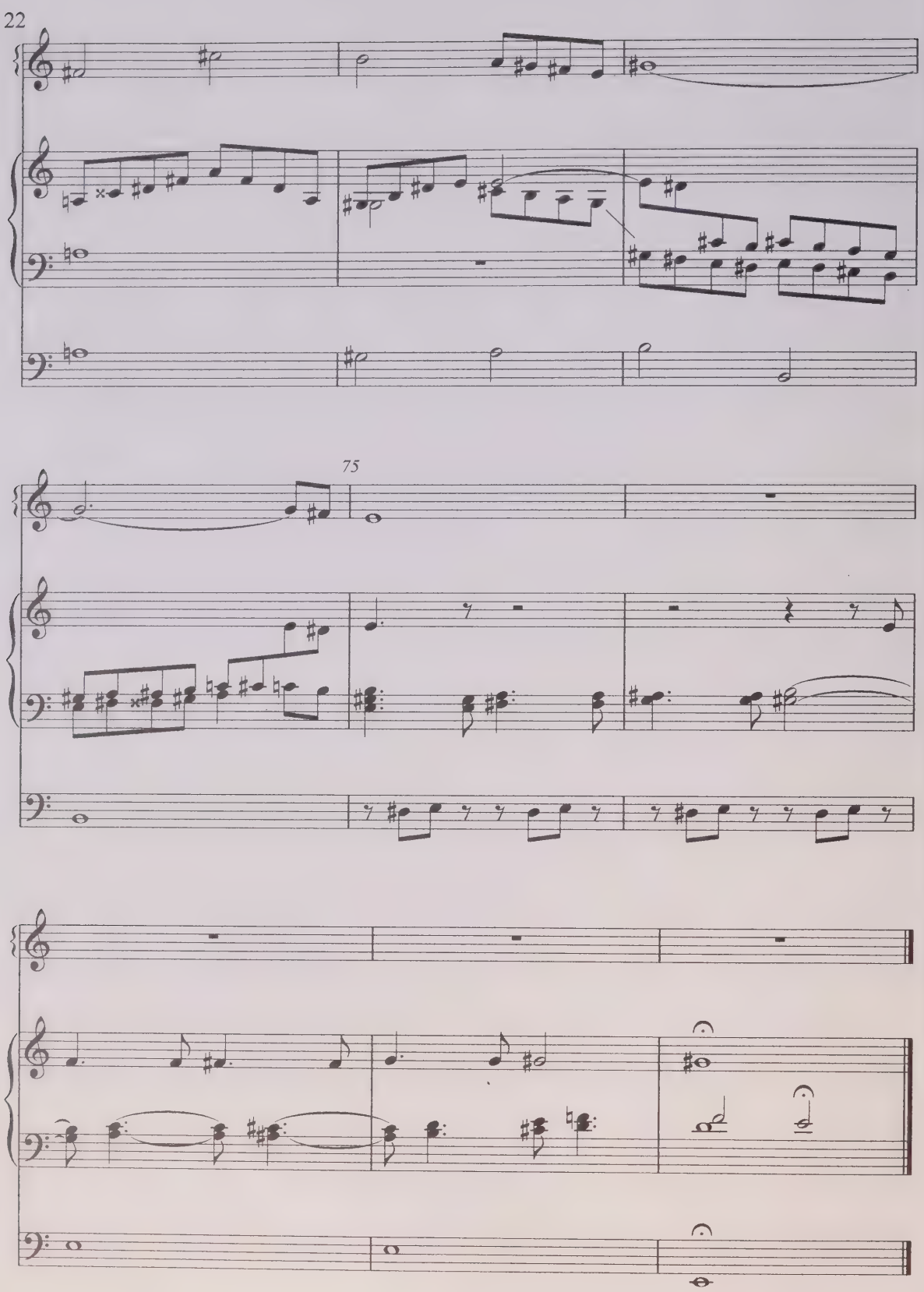


*) В автографе Прелюдия и следующая за ней Фугетта, образуют двухчастный цикл.

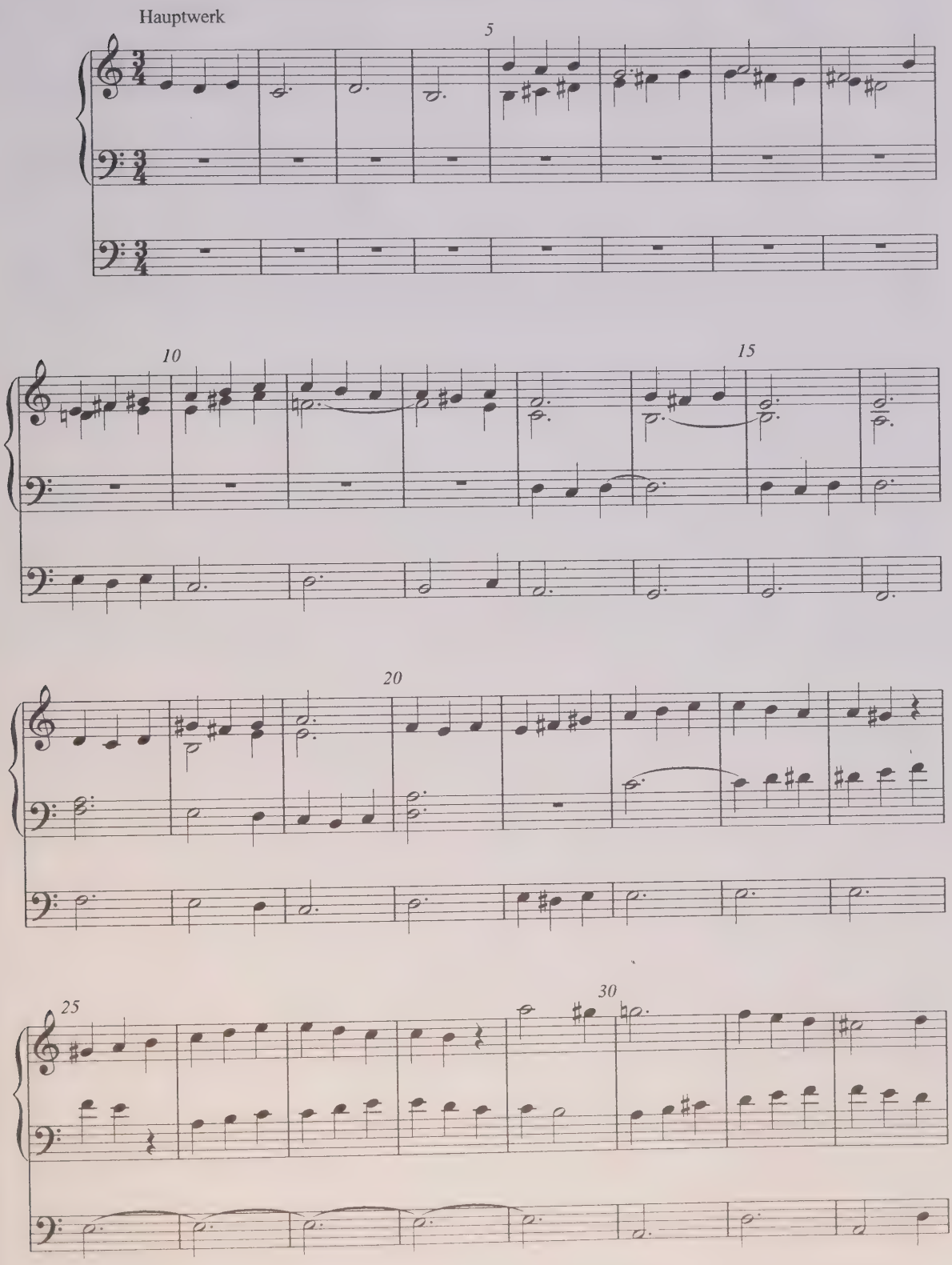

25
Oberwerk
30
35
40
Hauptwerk
Oberwerk
45

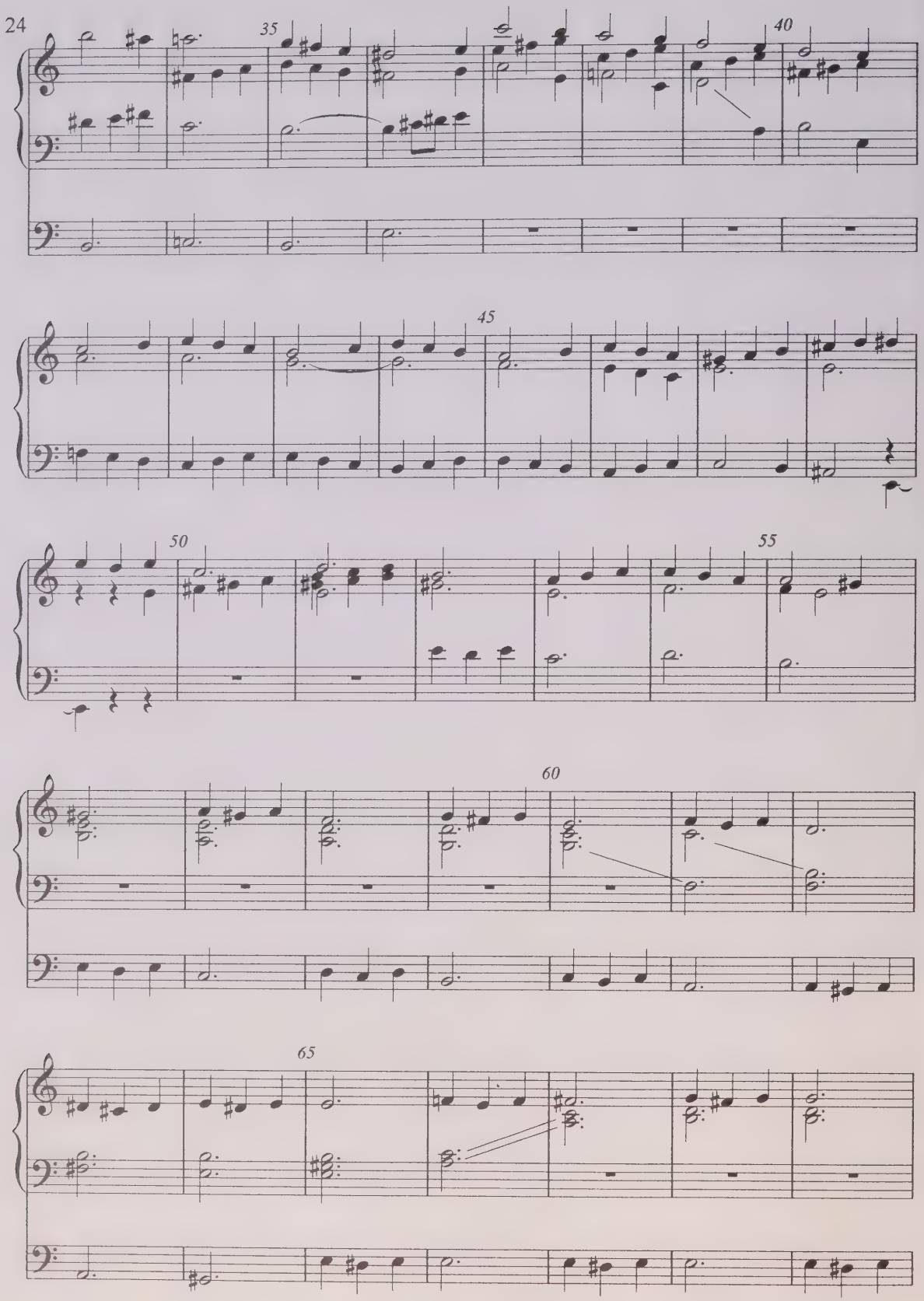

50
55

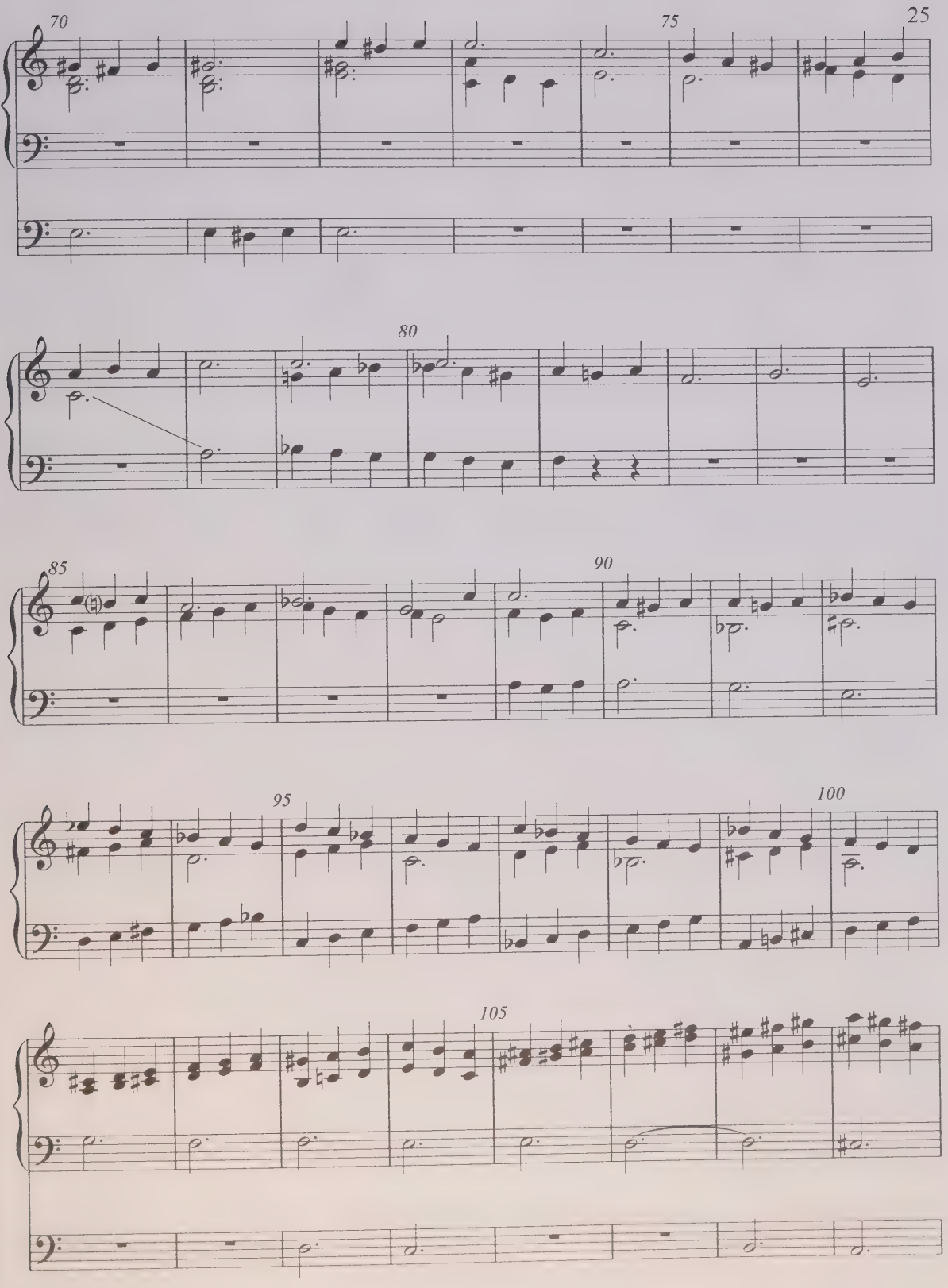

60
65
70

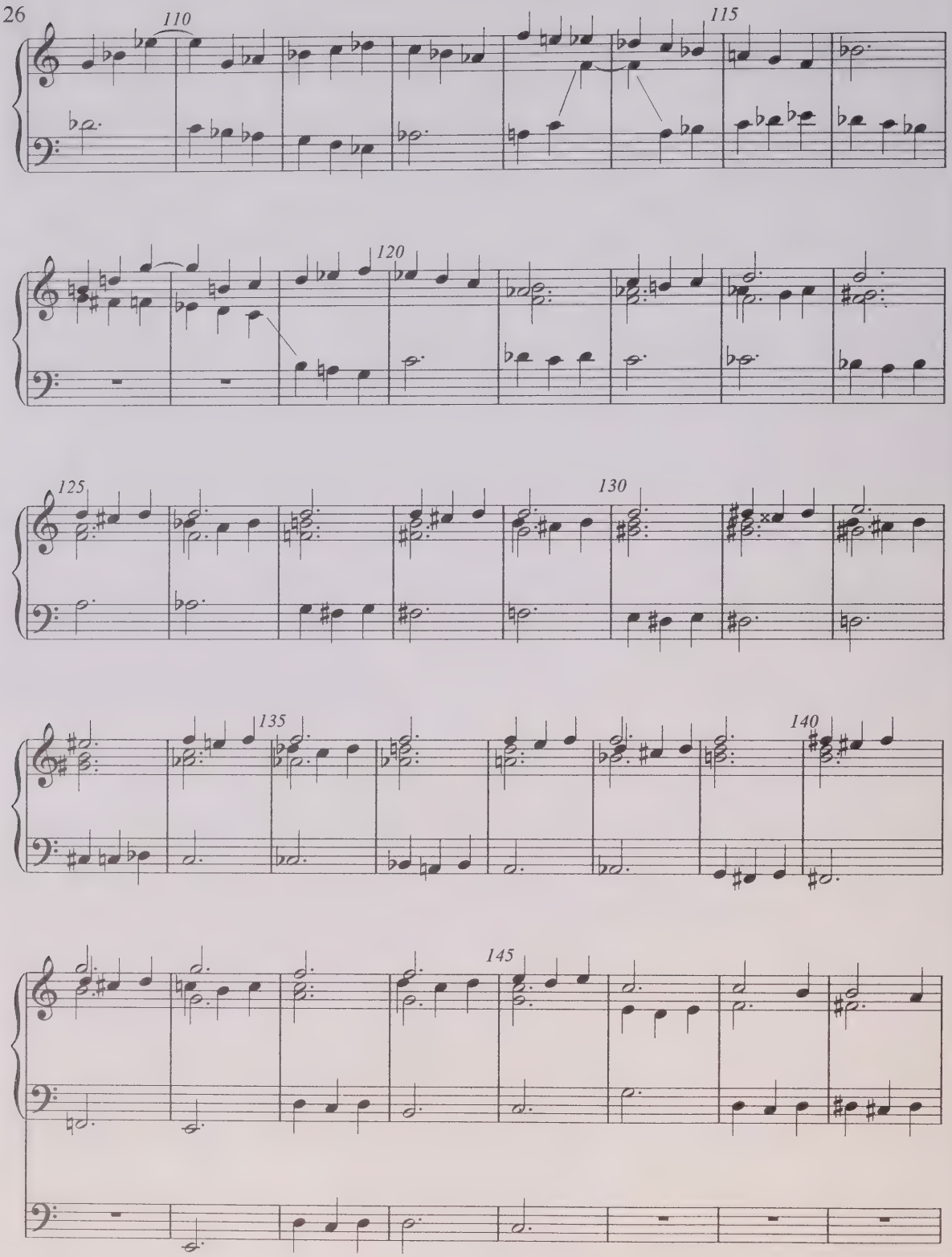

75

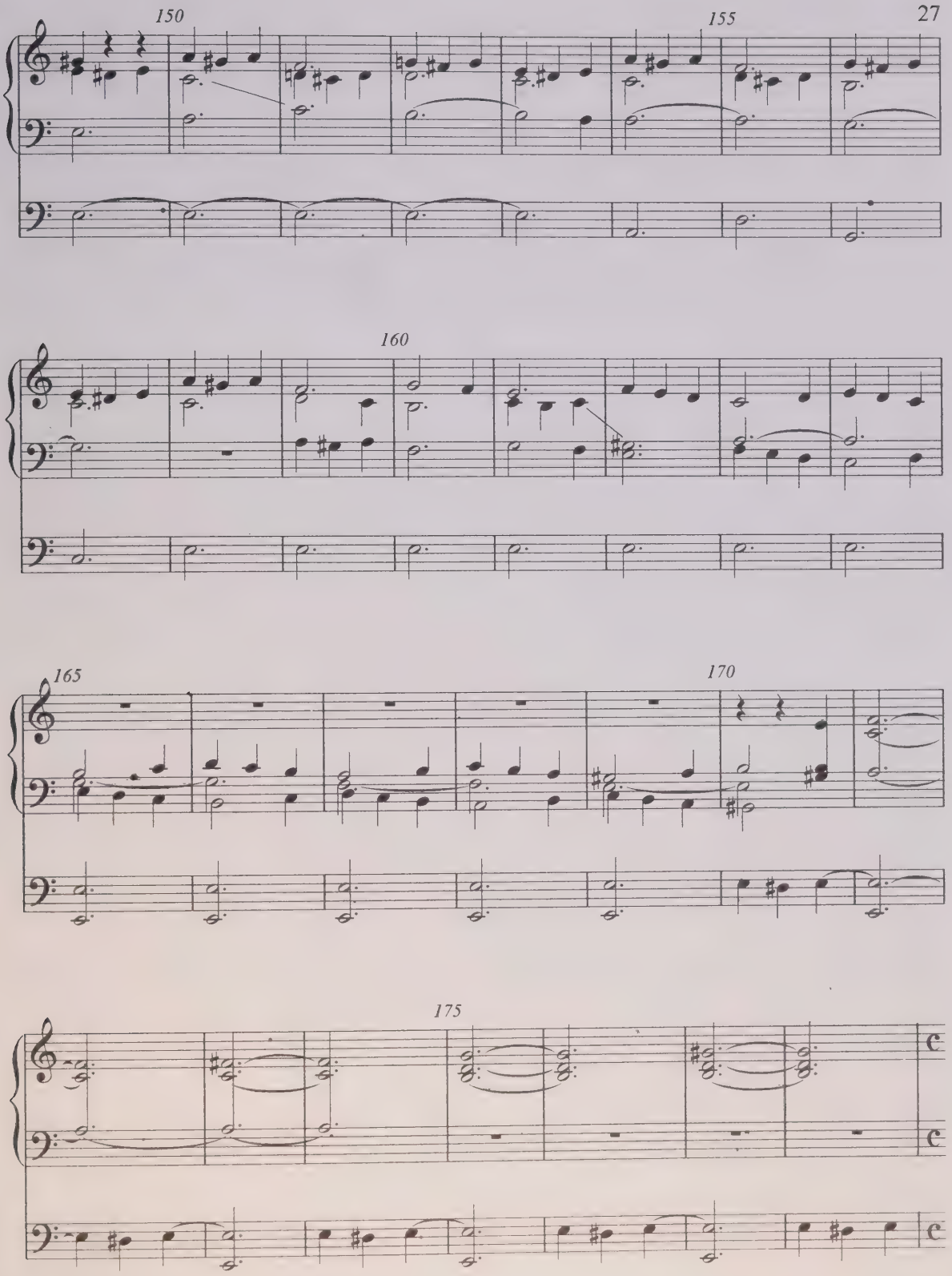
Fughetta



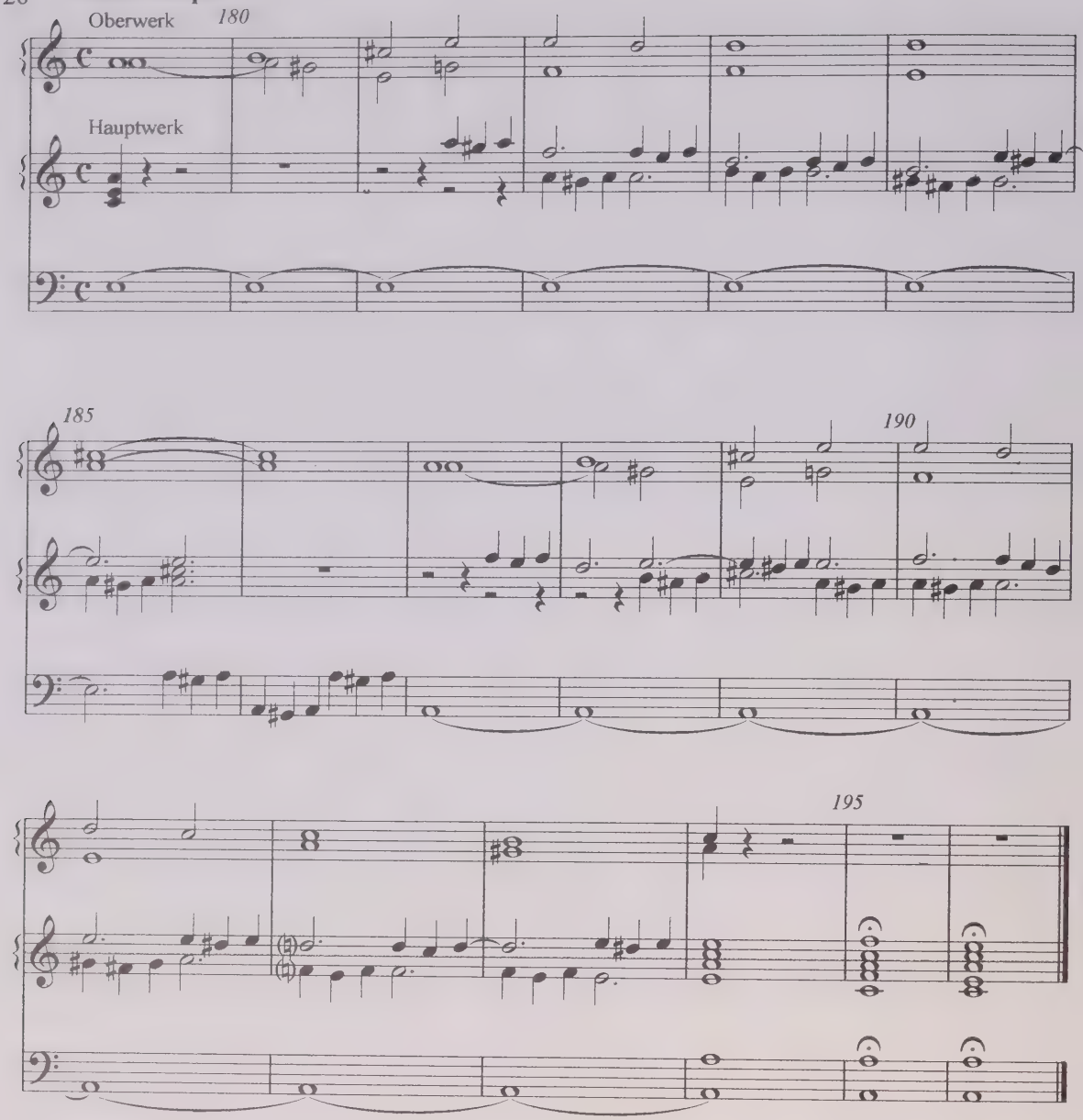

35
40
45
50
55
60
65


70
75
80
85
90
95
100
105


110
115
120
125
130
135
140
145

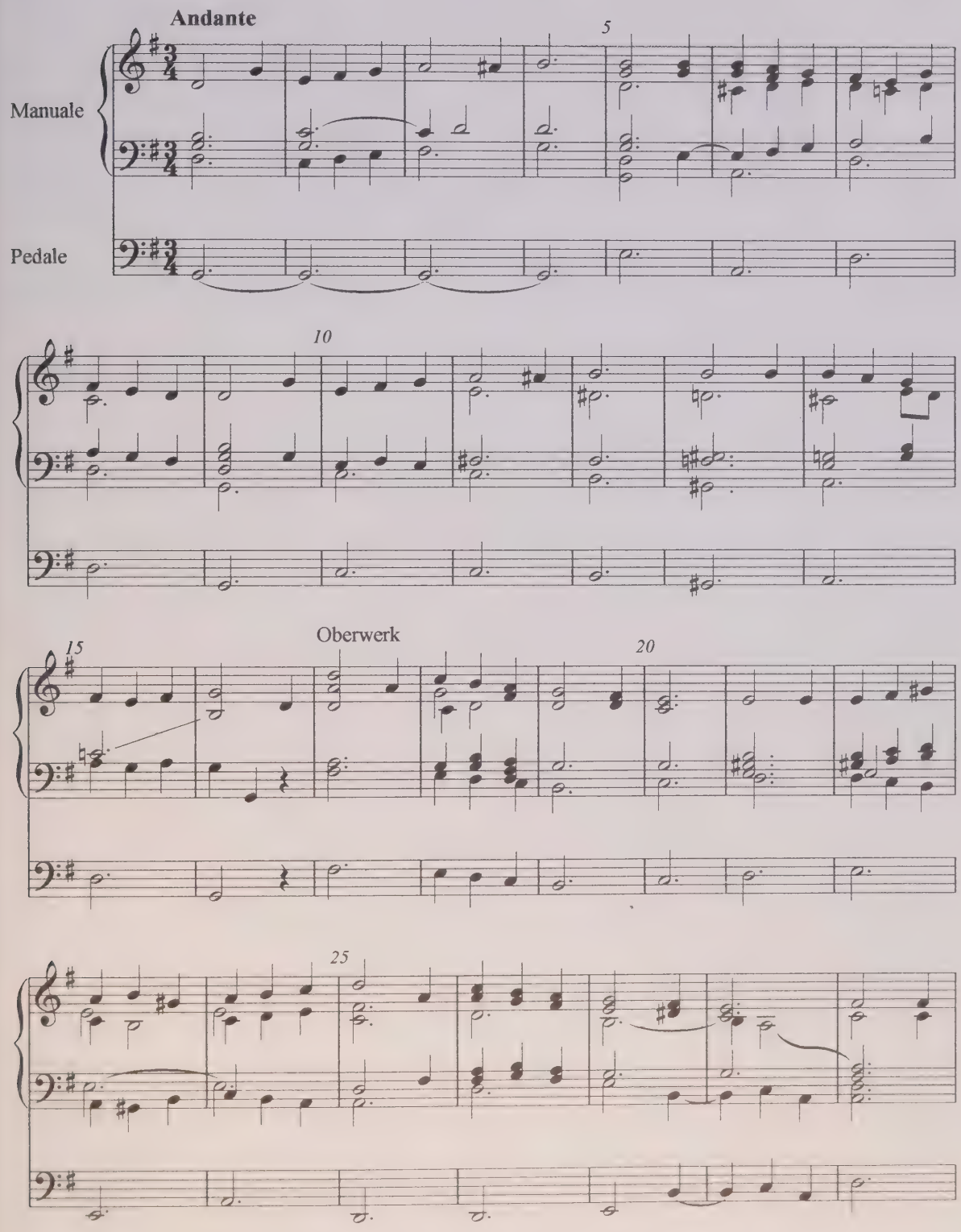

150
155
160
165
170
175

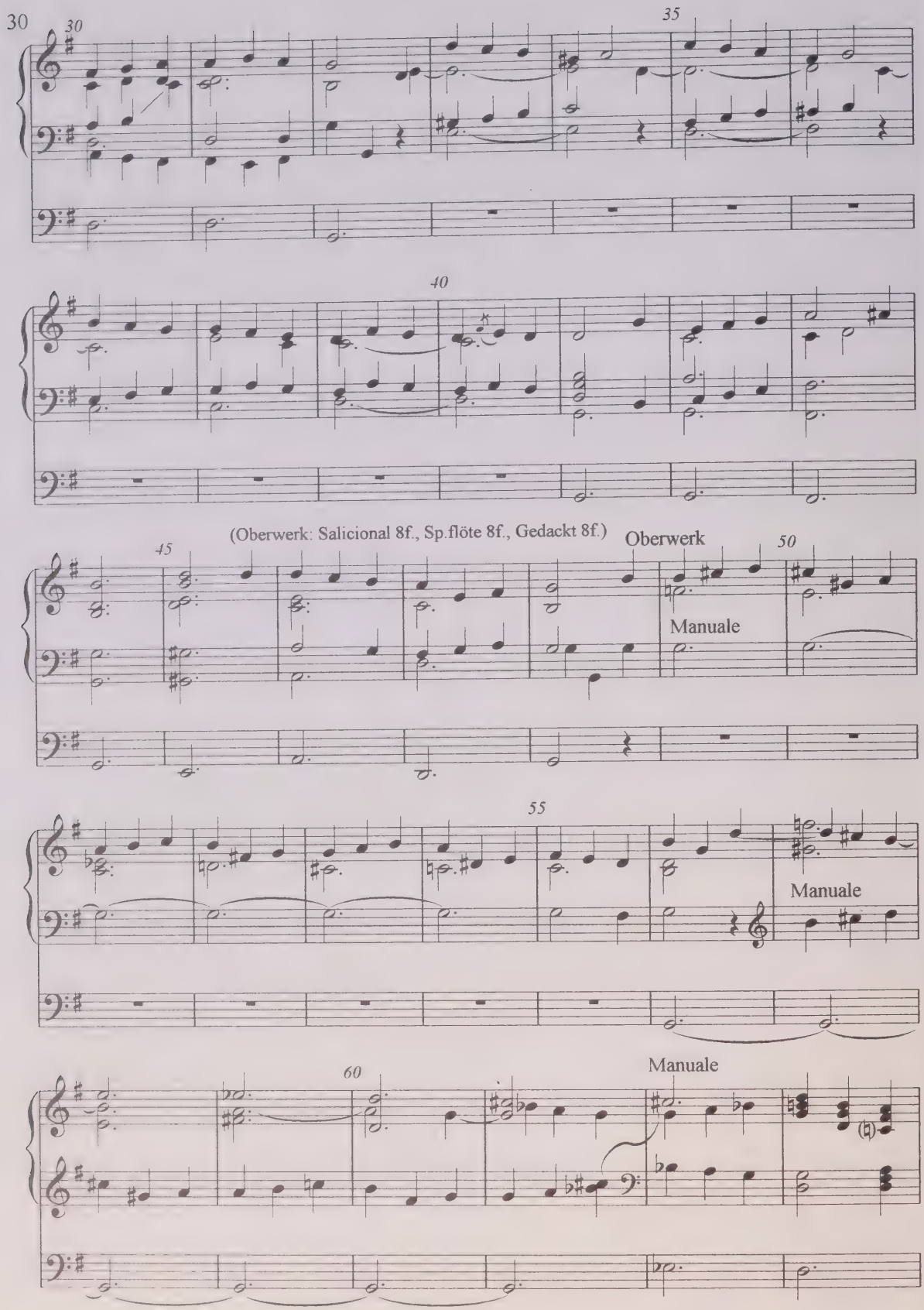
Stesso tempo

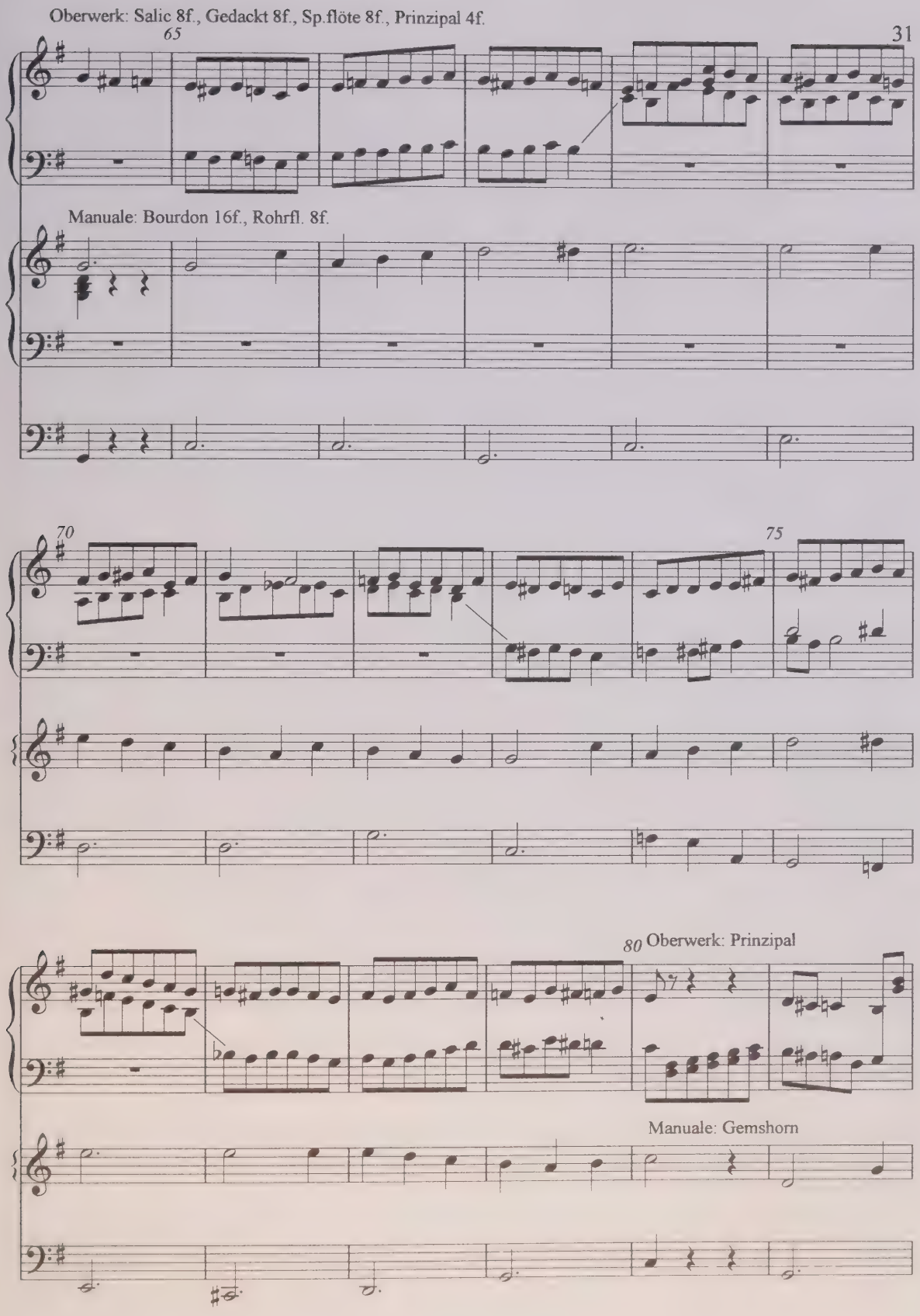


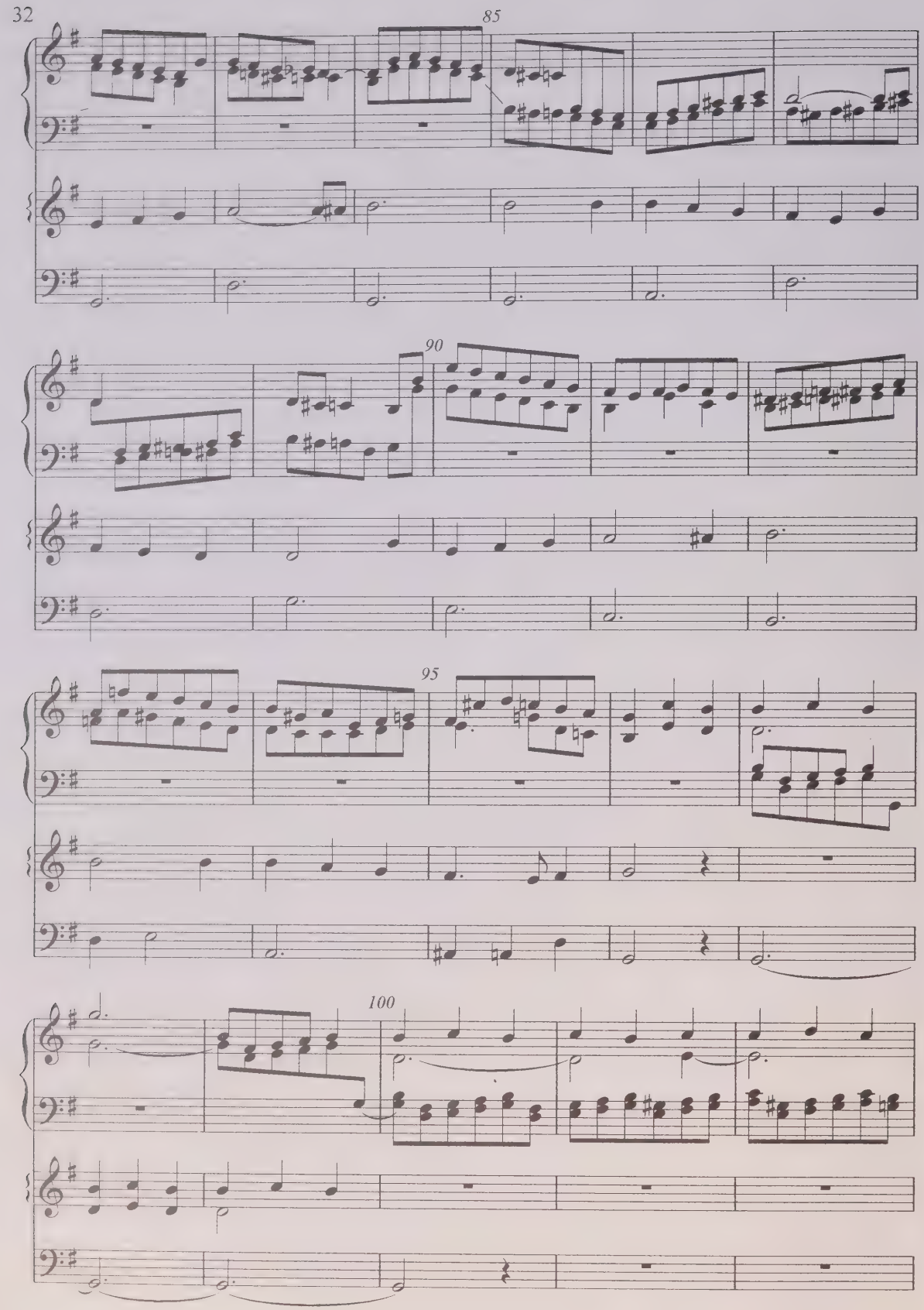
Andante

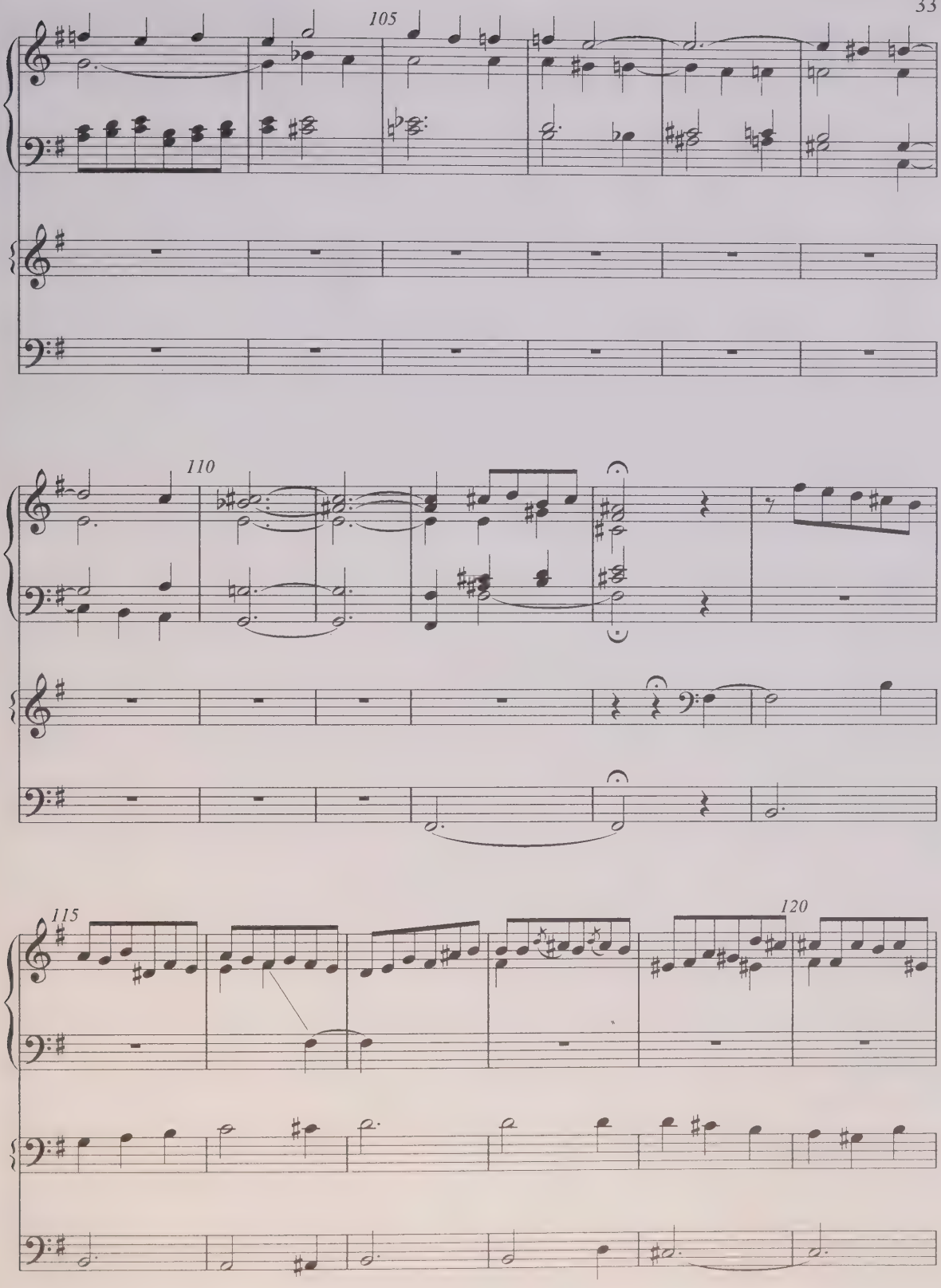
Manuale: Gambe 8f., Rohrflöte 8f.
Pedale: Subbass 16f. et Bourdon 8f.

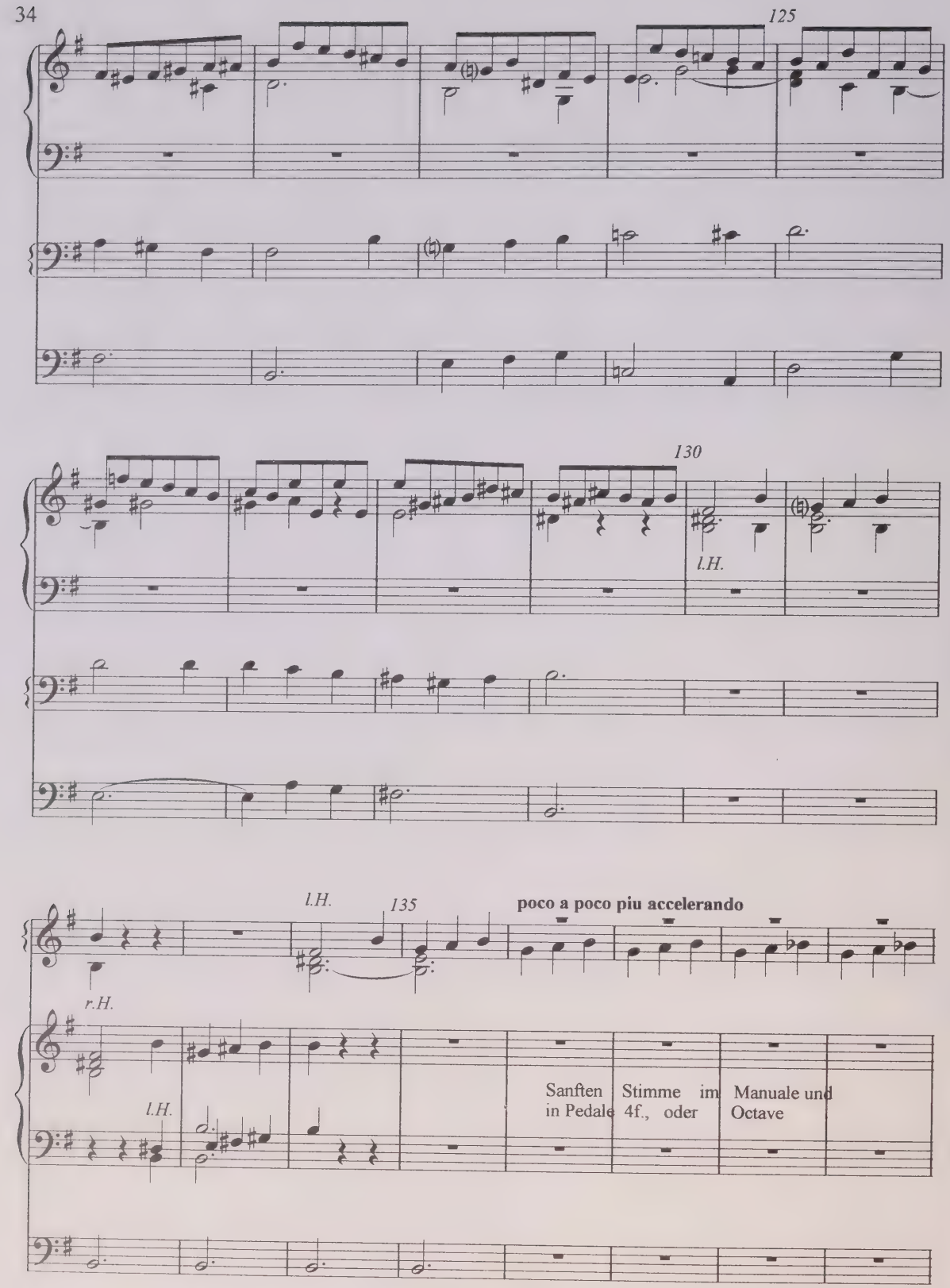


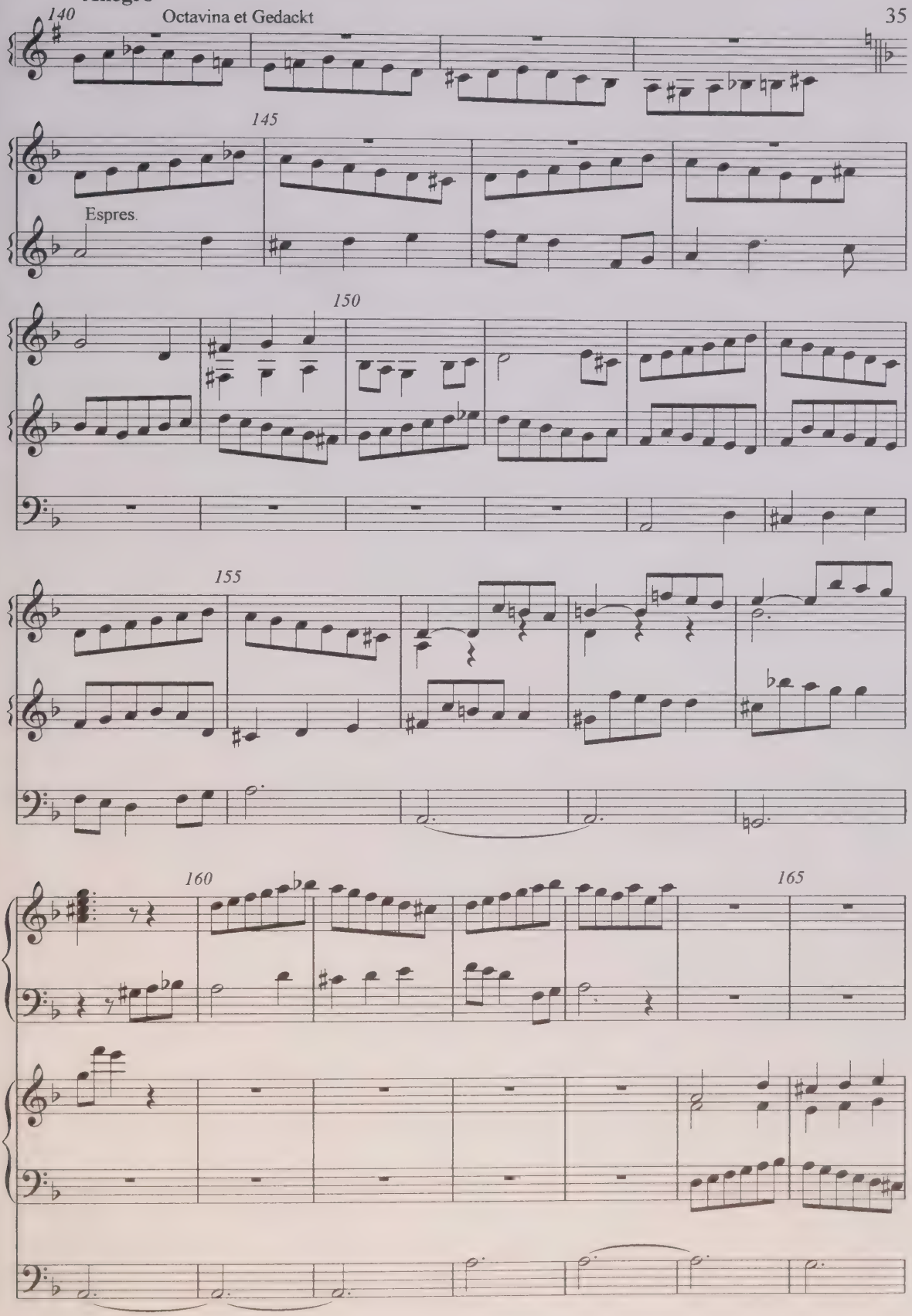

30
35
40
(Oberwerk: Salicional 8f., Sp.flöte 8f., Gedackt 8f.)
Oberwerk
45
50
Manuale
55
Manuale
60
Manuale

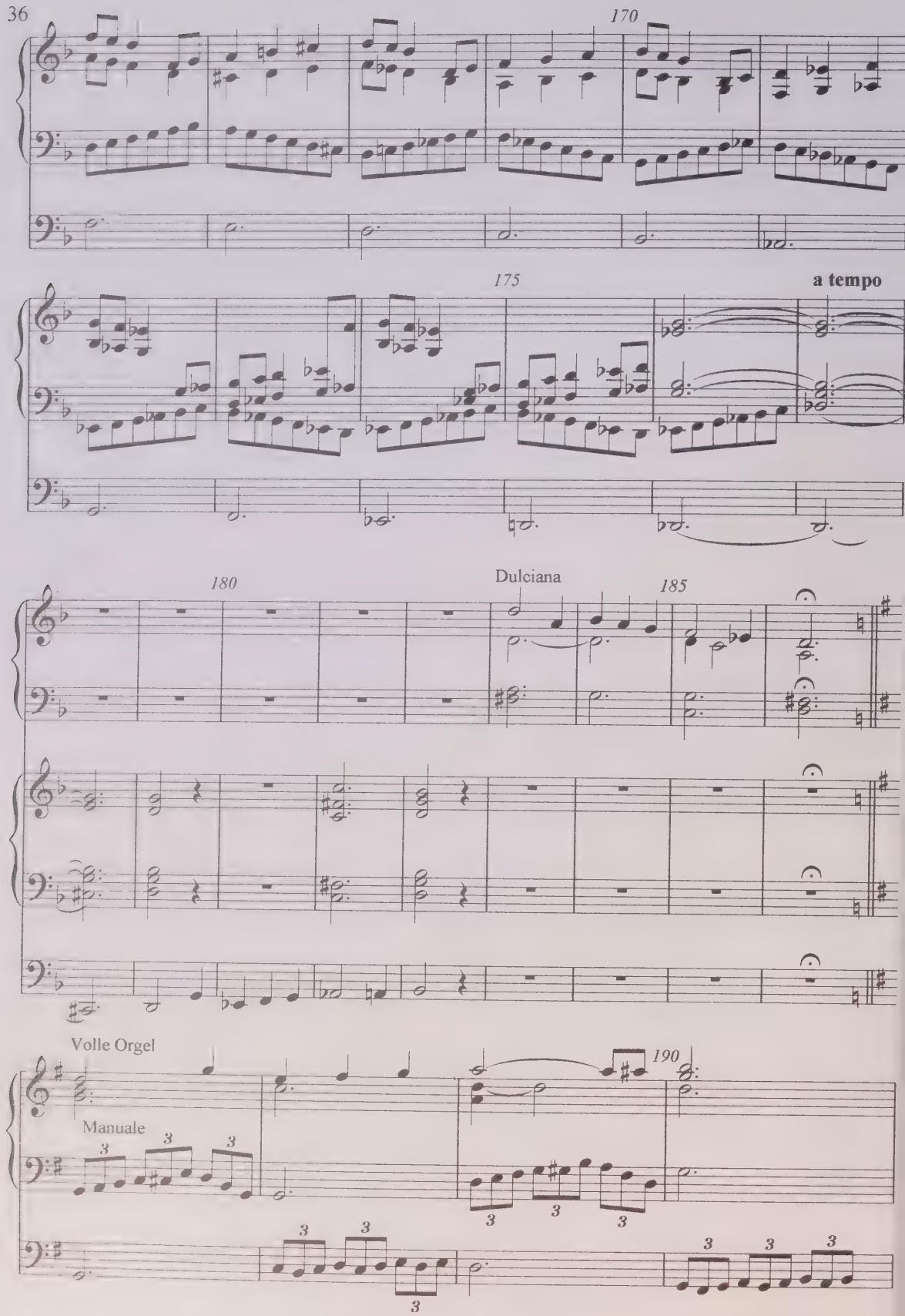

Oberwerk: Salic 8f., Gedackt 8f., Sp.flöte 8f., Prinzipal 4f.
65
Manuale: Bourdon 16f., Rohrfl. 8f.
70
75
80 Oberwerk: Prinzipal
Manuale: Gemshorn

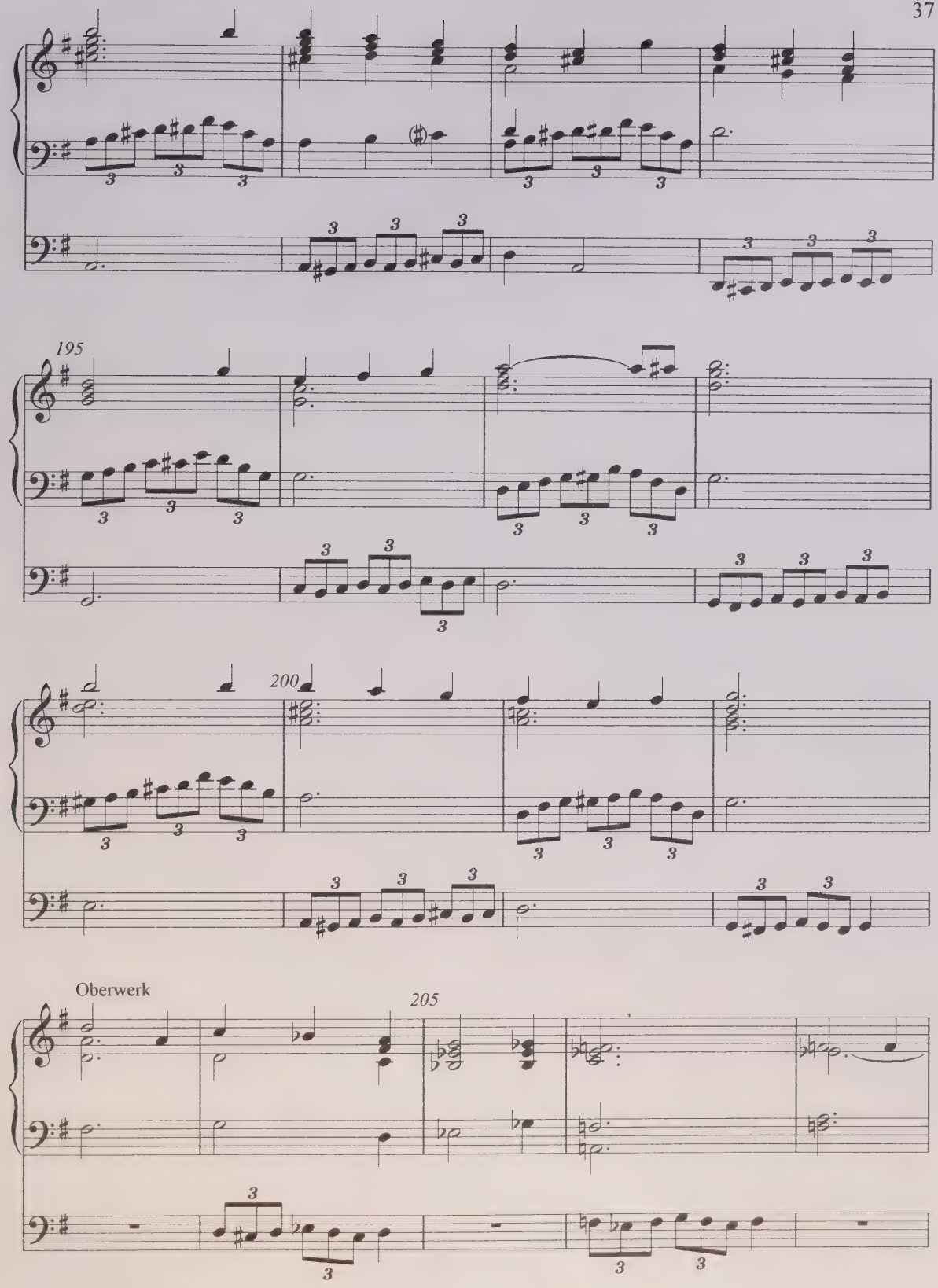

85
90
95
100

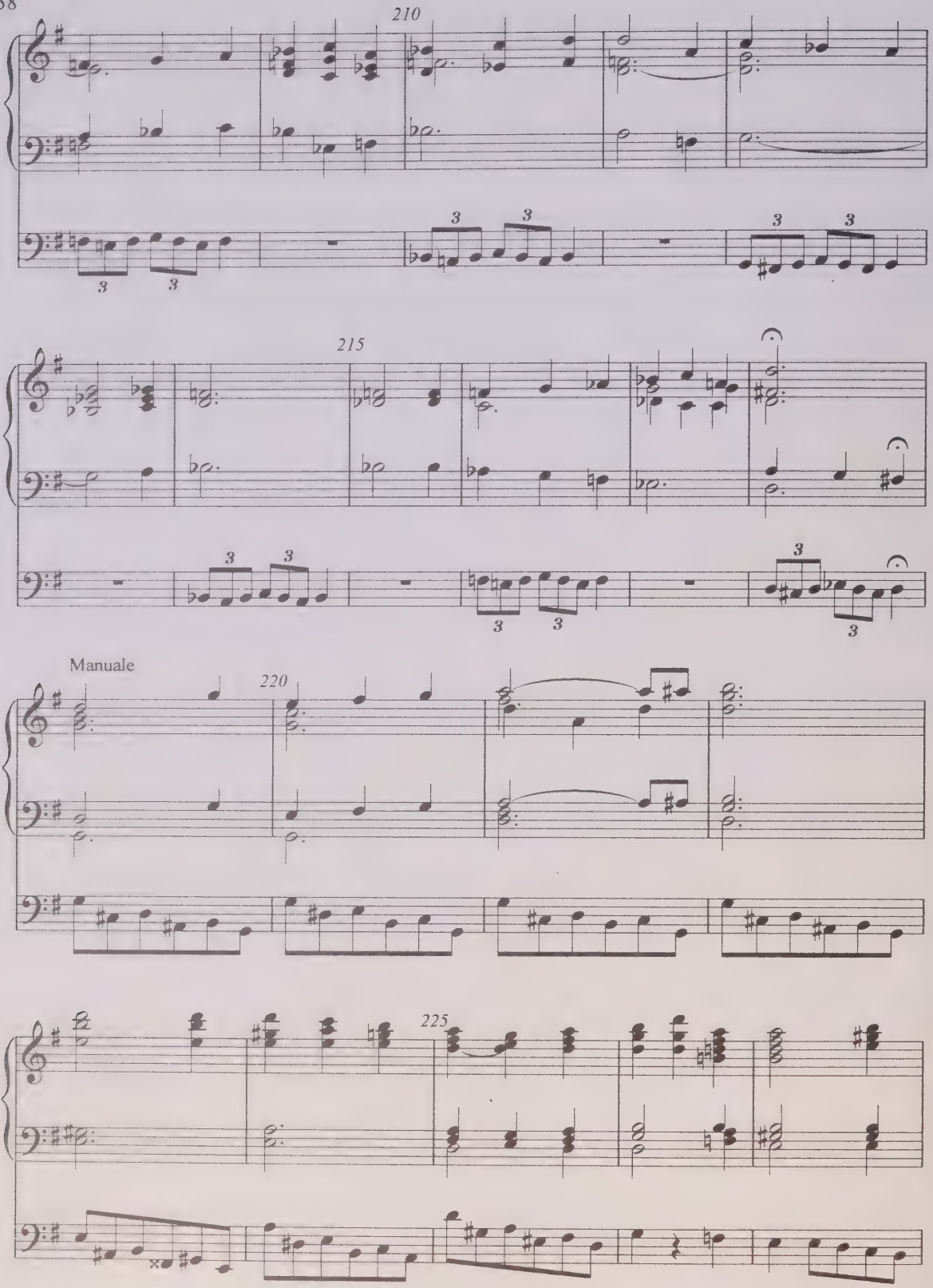

105
110
115
120

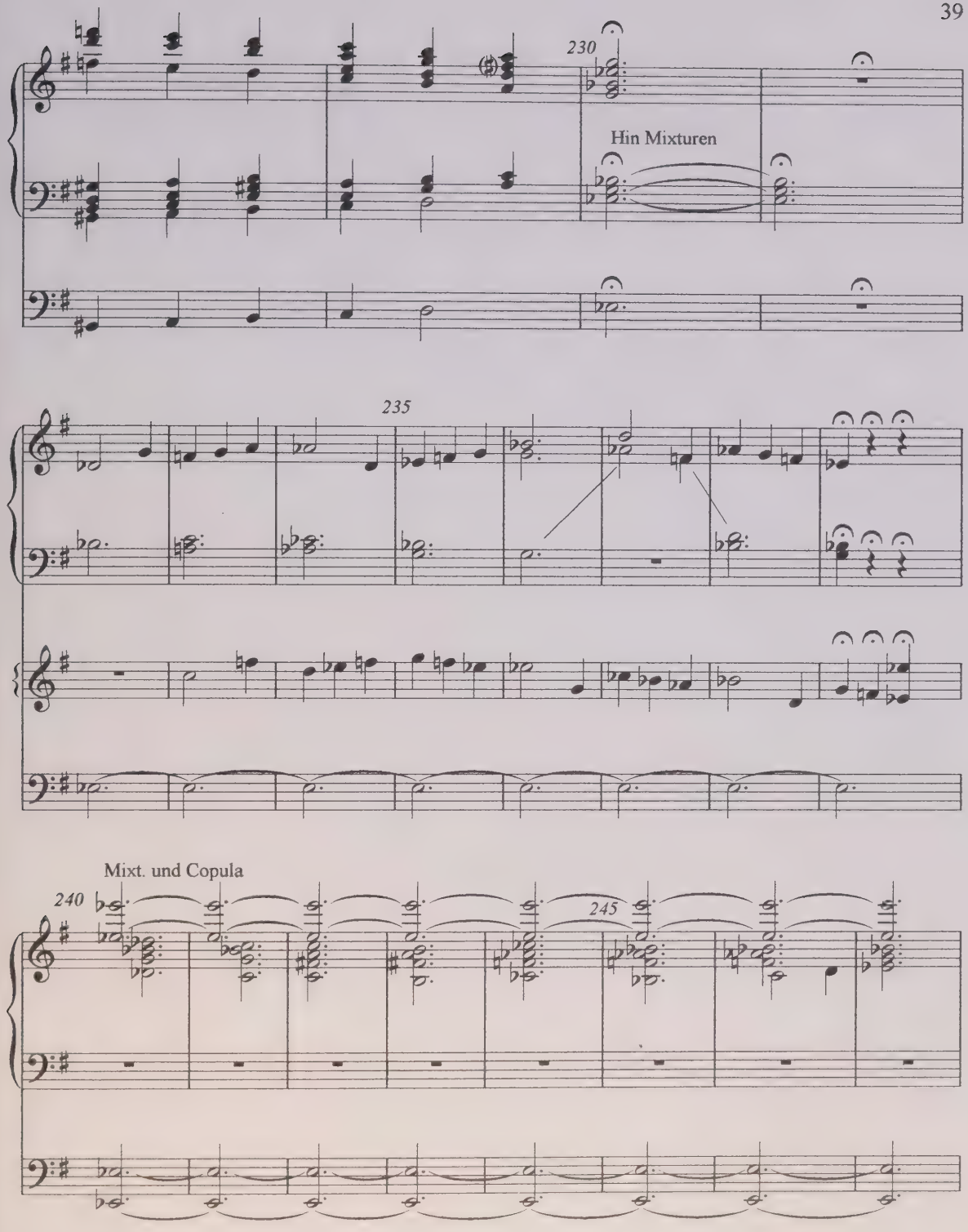

125
130
l.H.
l.H.
135
poco a poco piu accelerando
r.H.
l.H.
Sanften Stimme im Manuale und
in Pedale 4f., oder Octave

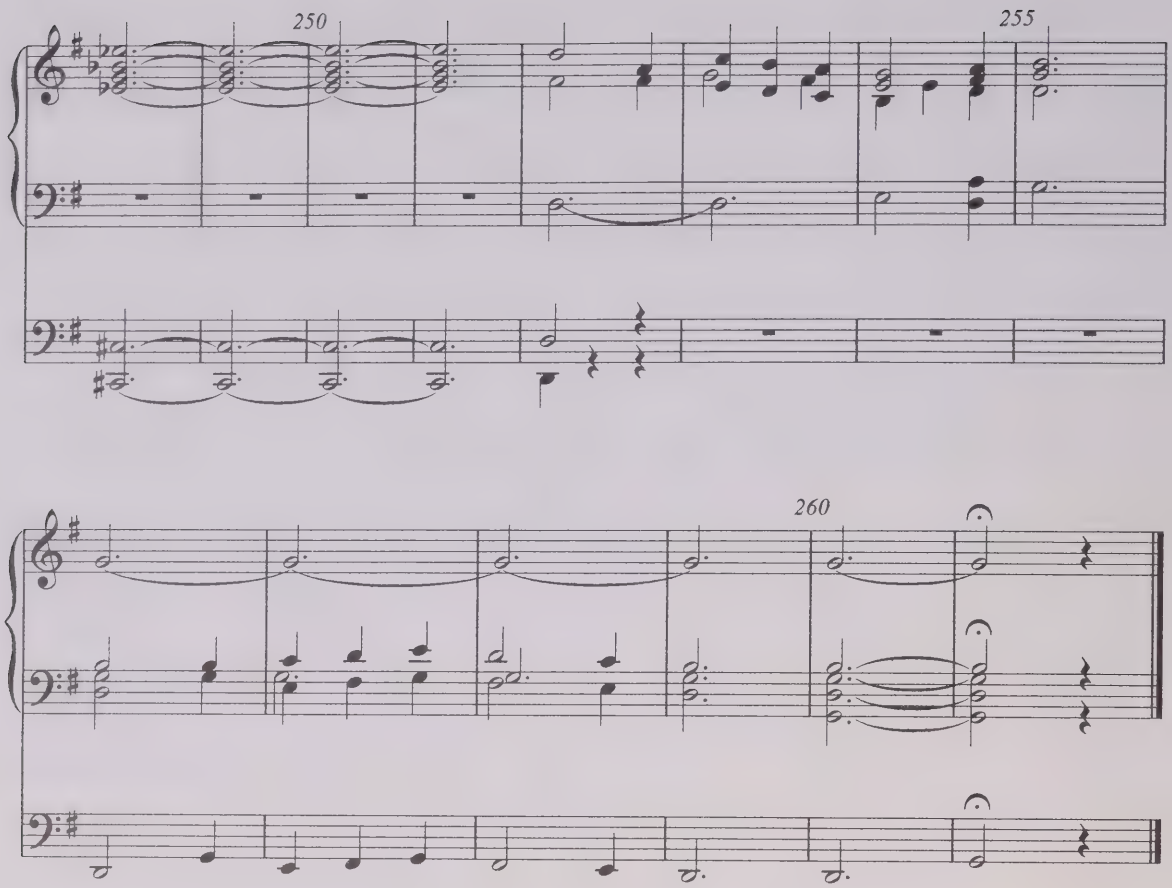

140
145
Espres.
150
155
160
165

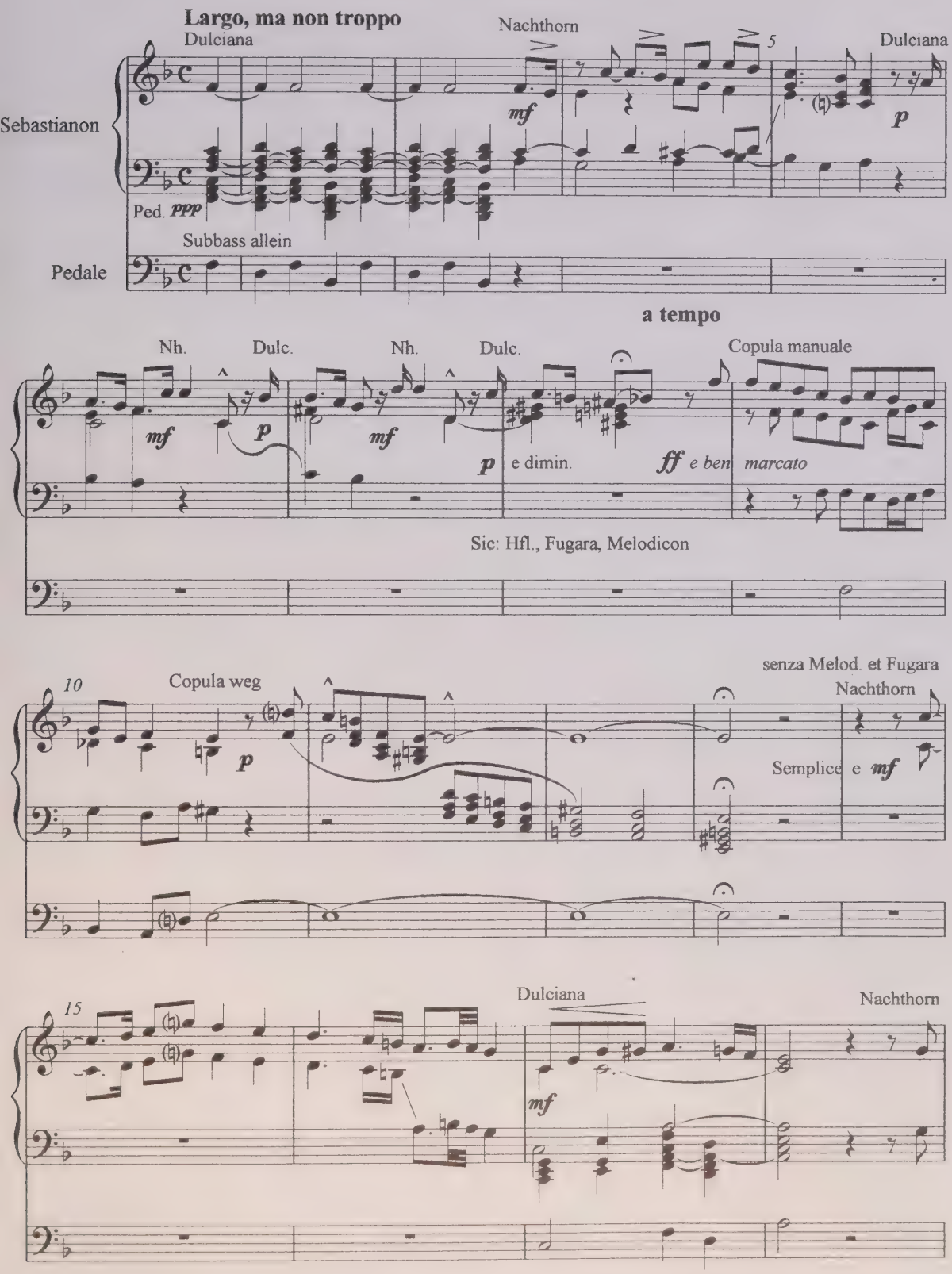

170
175
a tempo
180
Dulciana
185
Volle Orgel
190
Manuale

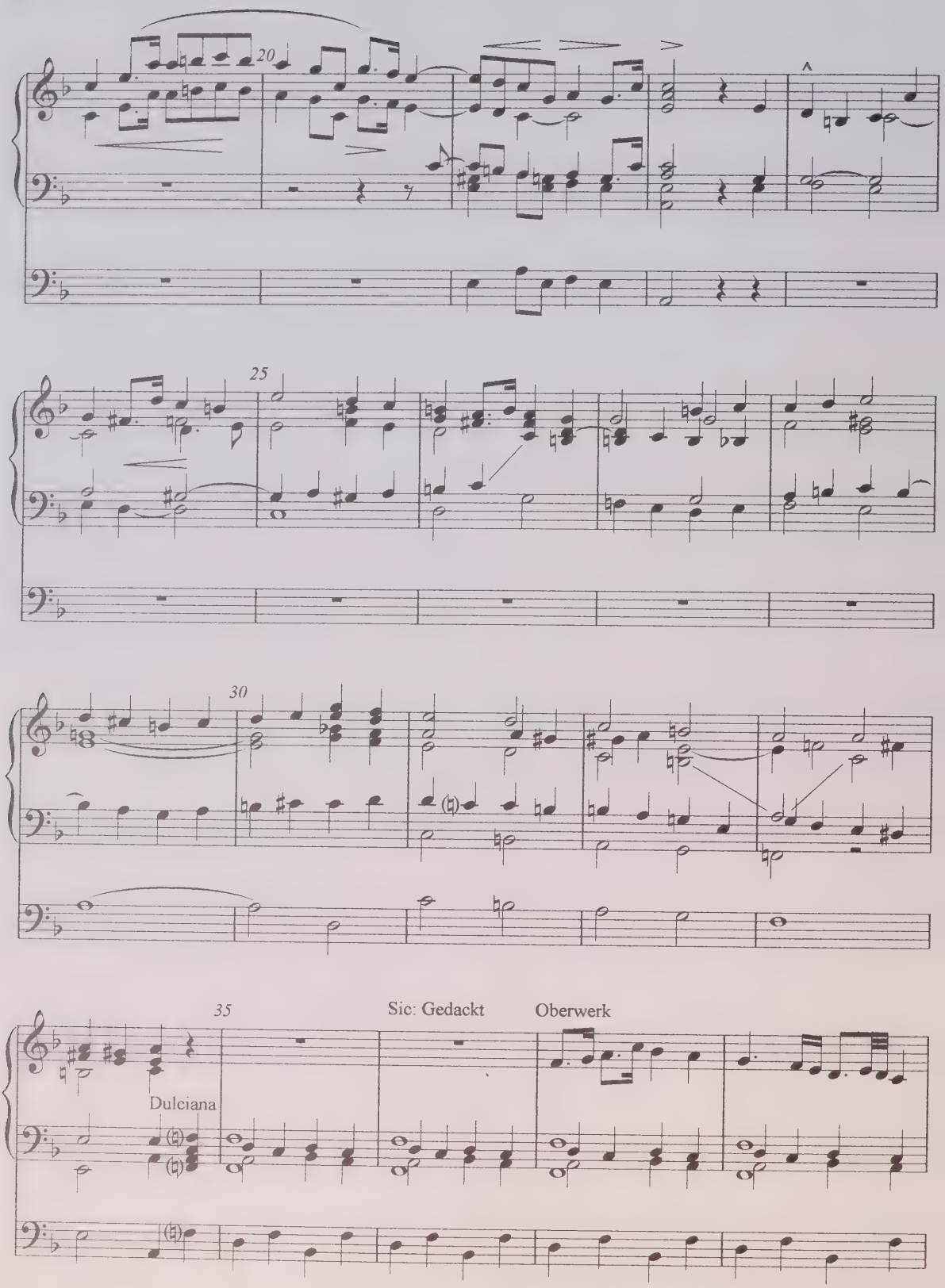

195
200
Oberwerk
205

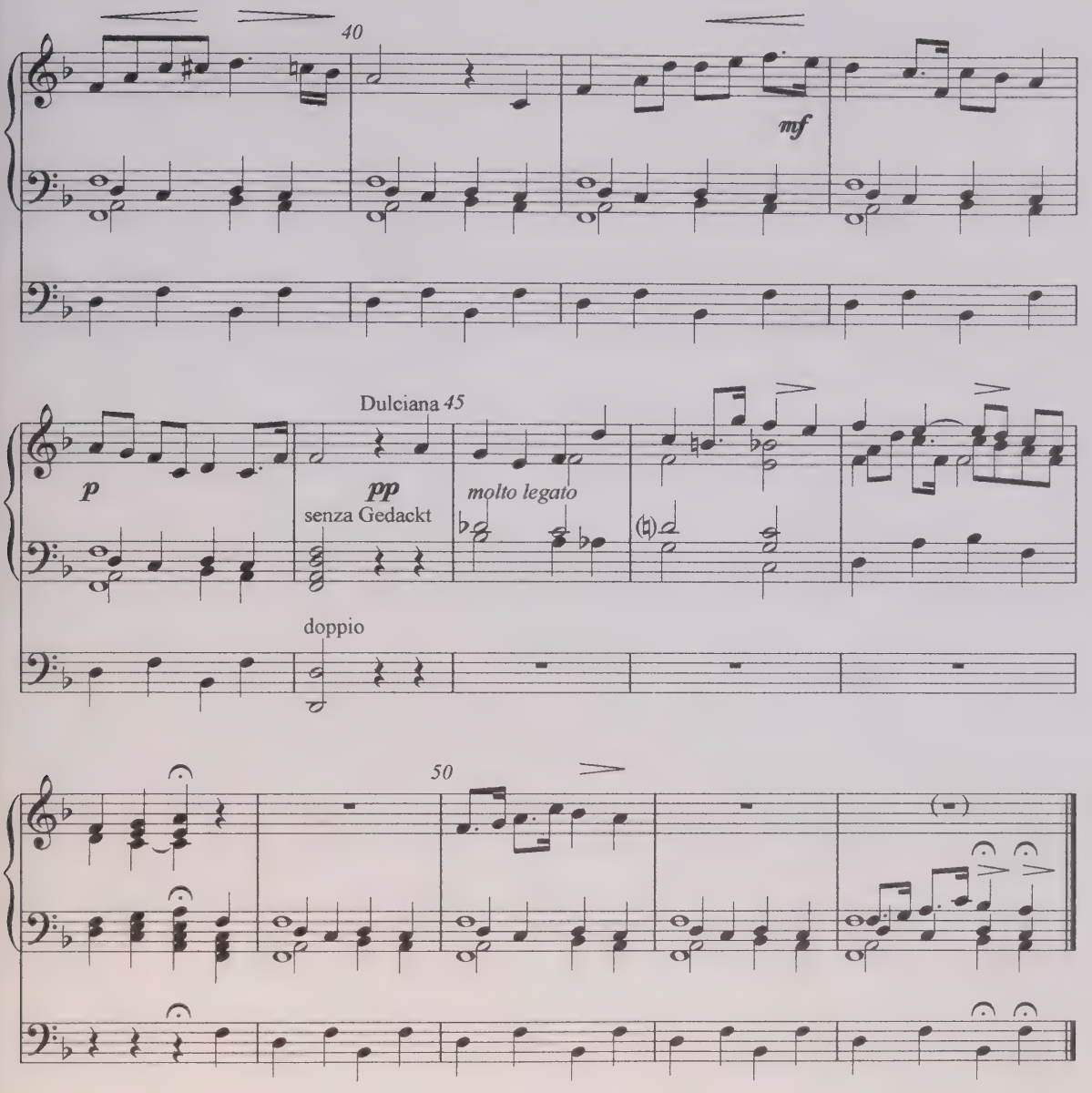

210
215
Manuale
220
225


230
Hin Mixturen
235
Mixt. und Copula
240
245


250
255
260


Largo, ma non troppo
Dulciana
Nachthorn
Dulciana
Sebastianon
mf
p
Ped. ppp
Subbass allein
Pedale
a tempo
Nh.
Dulc.
Nh.
Dulc.
Copula manuale
mf
p
mf
p
e dimin.
ff e ben marcato
Sic: Hfl., Fugara, Melodicon
10
Copula weg
senza Melod. et Fugara
Nachthorn
p
Semplice e mf
15
Dulciana
Nachthorn
mf

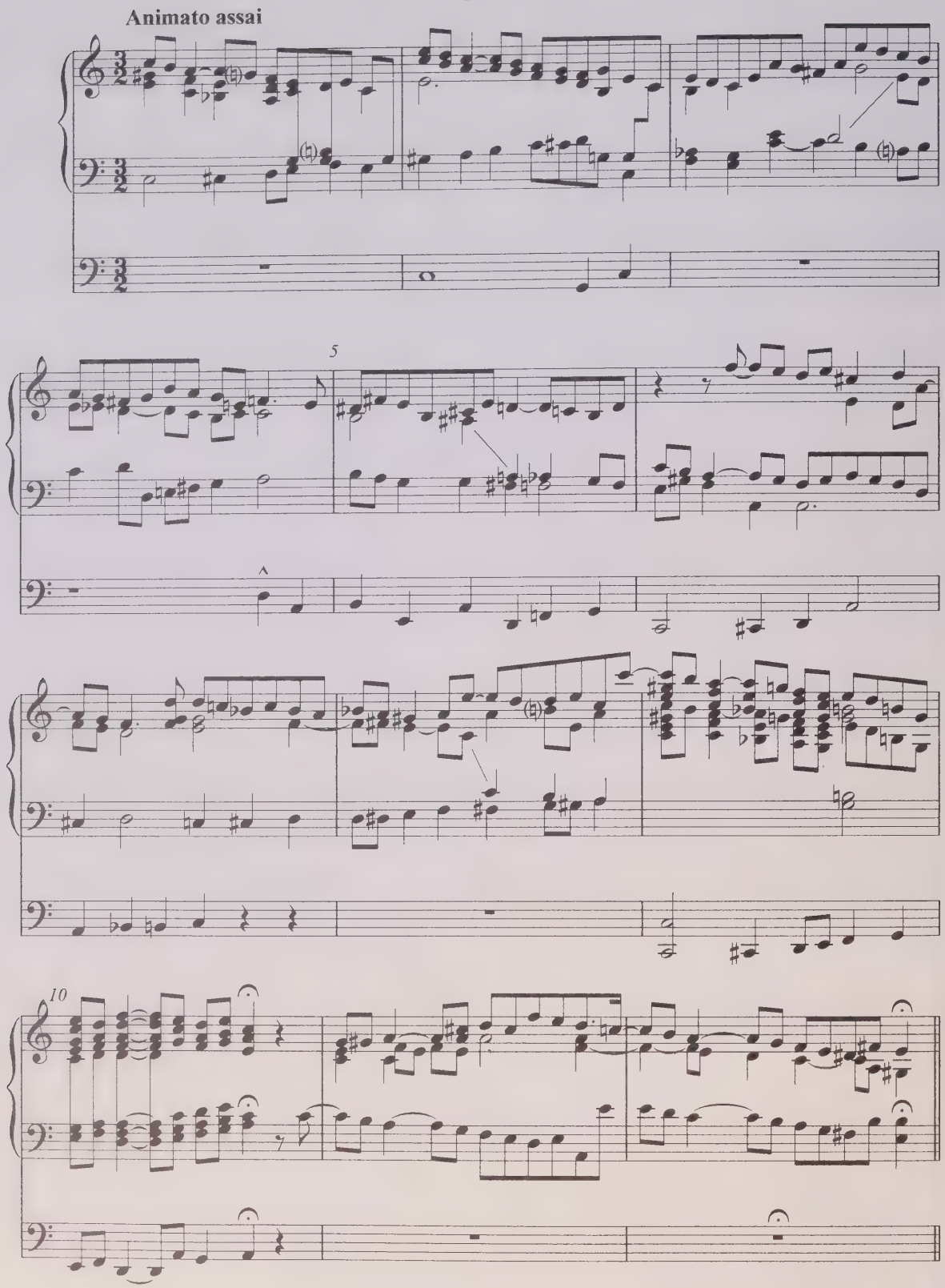

20
25
30
35
Sic: Gedackt
Oberwerk
Dulciana

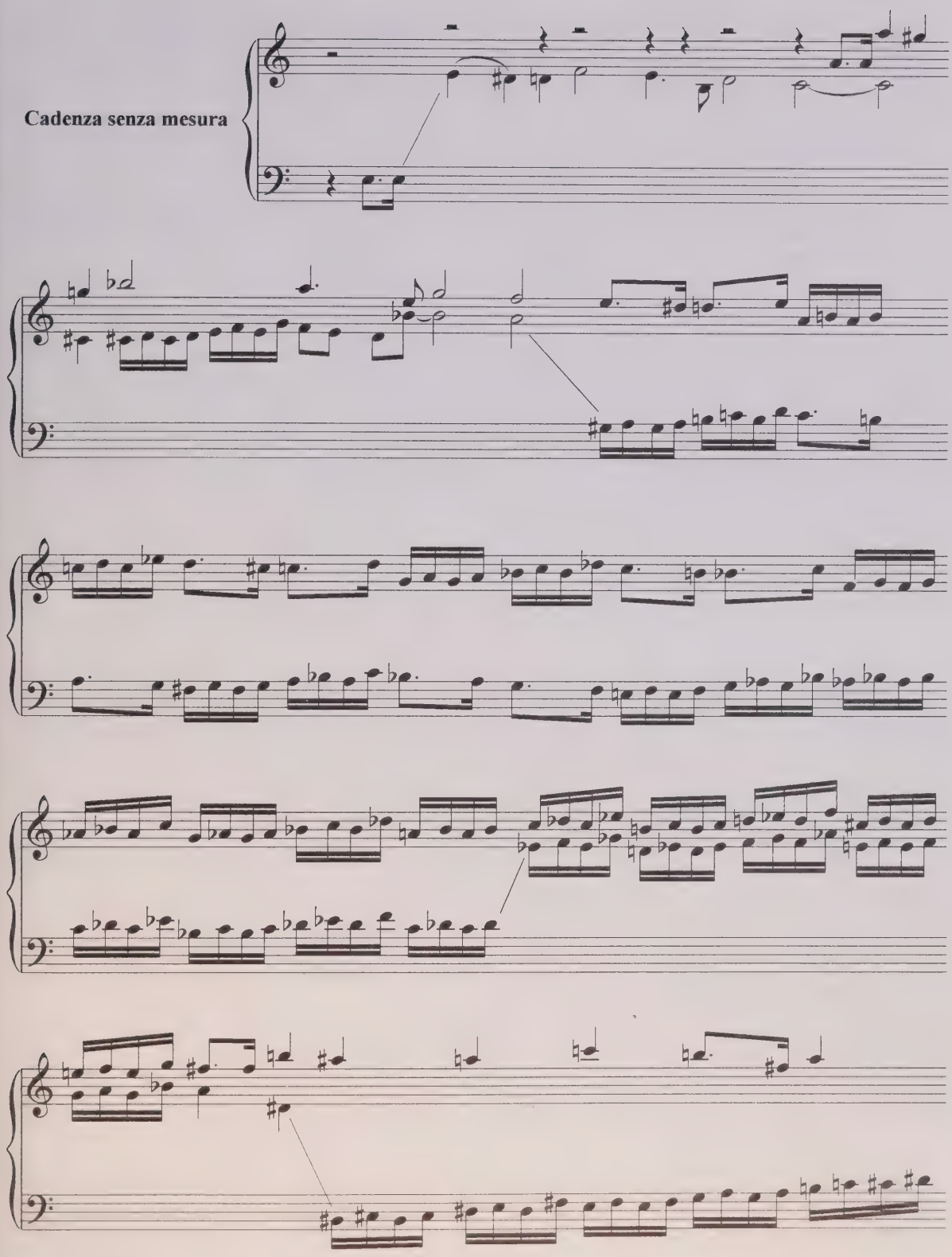

40
mf
Dulciana 45
p
pp
senza Gedackt
molto legato
doppio
50

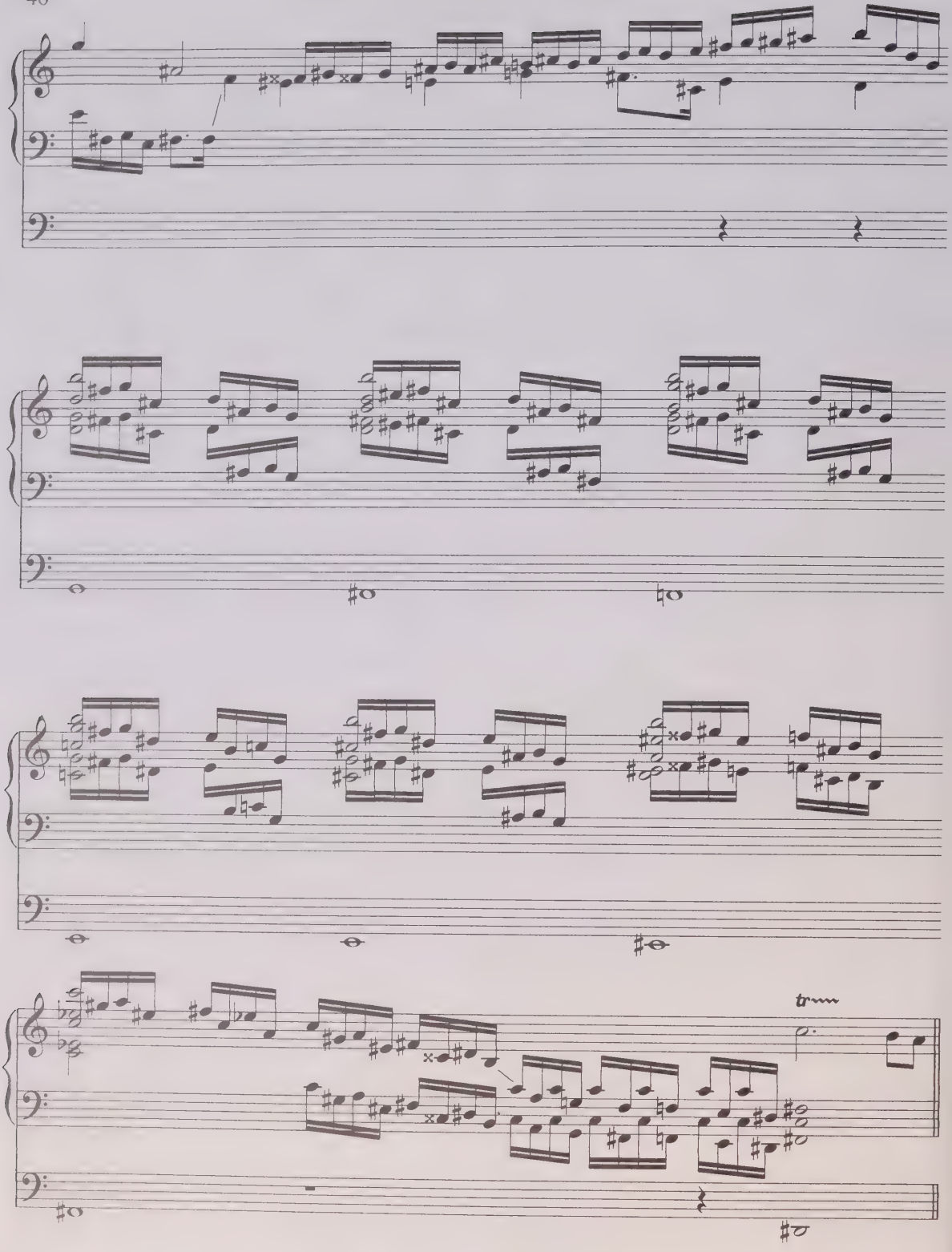
Étude pour l'Orgue

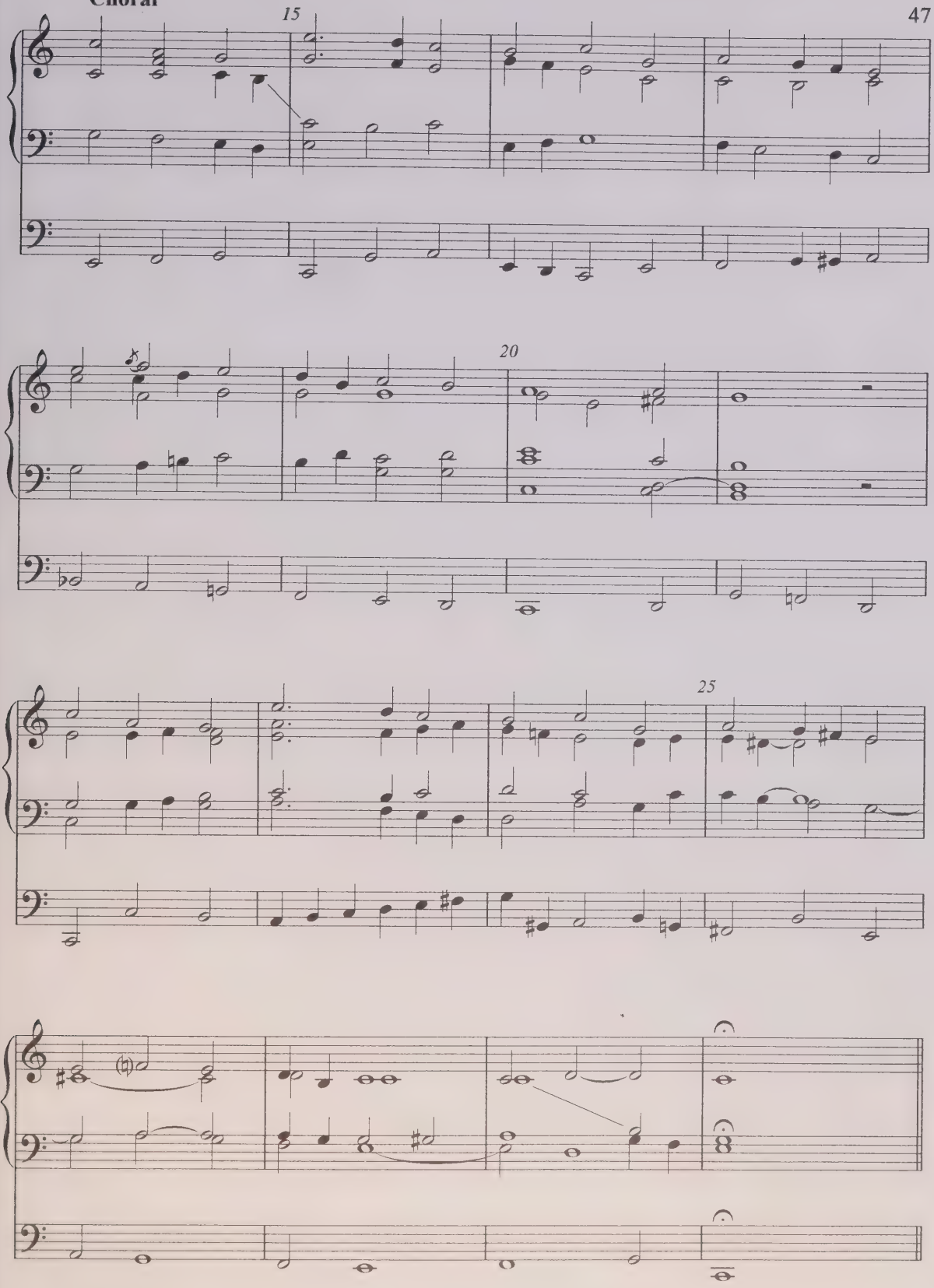
à deux Claviers et Pedale

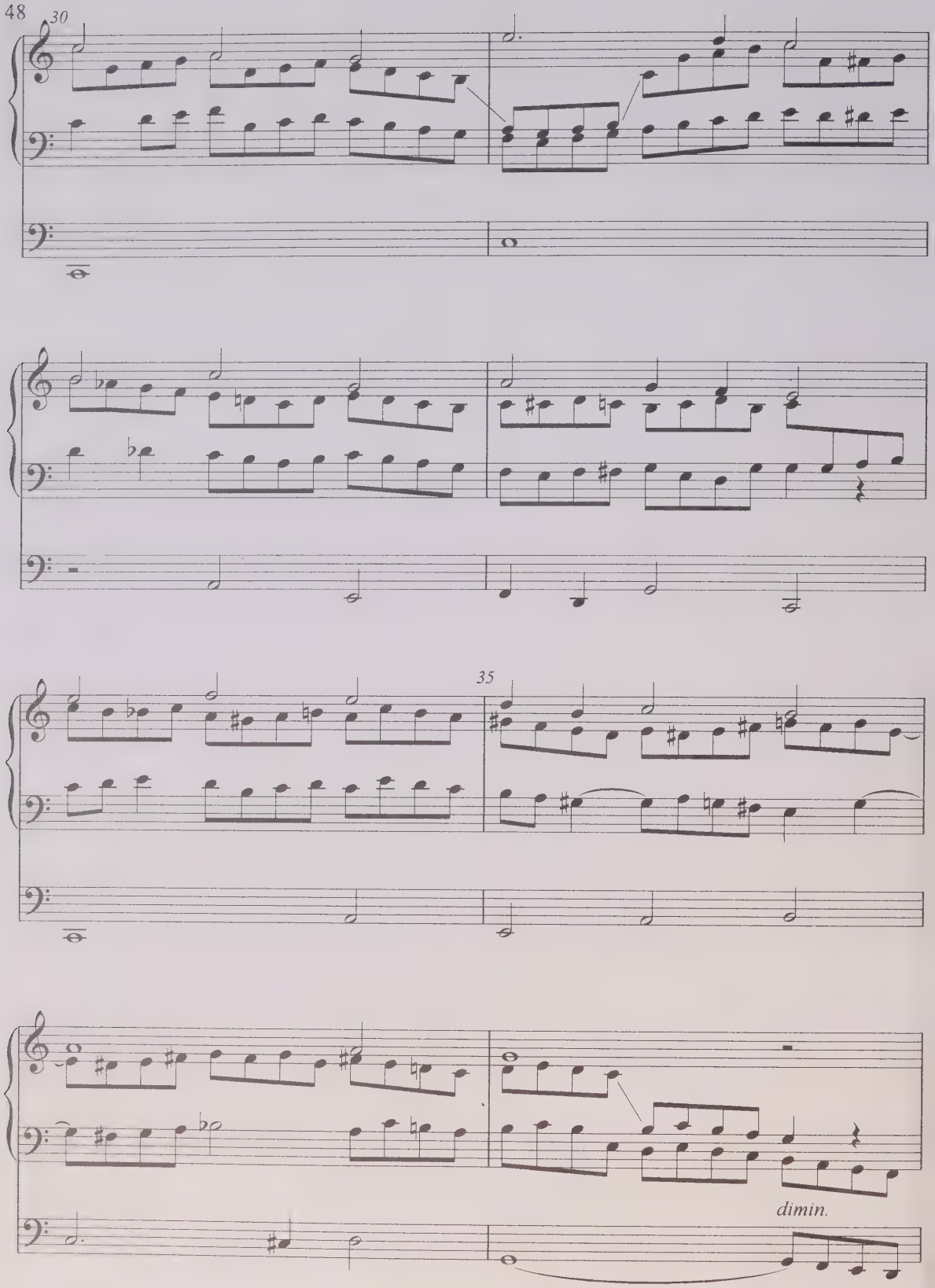
I

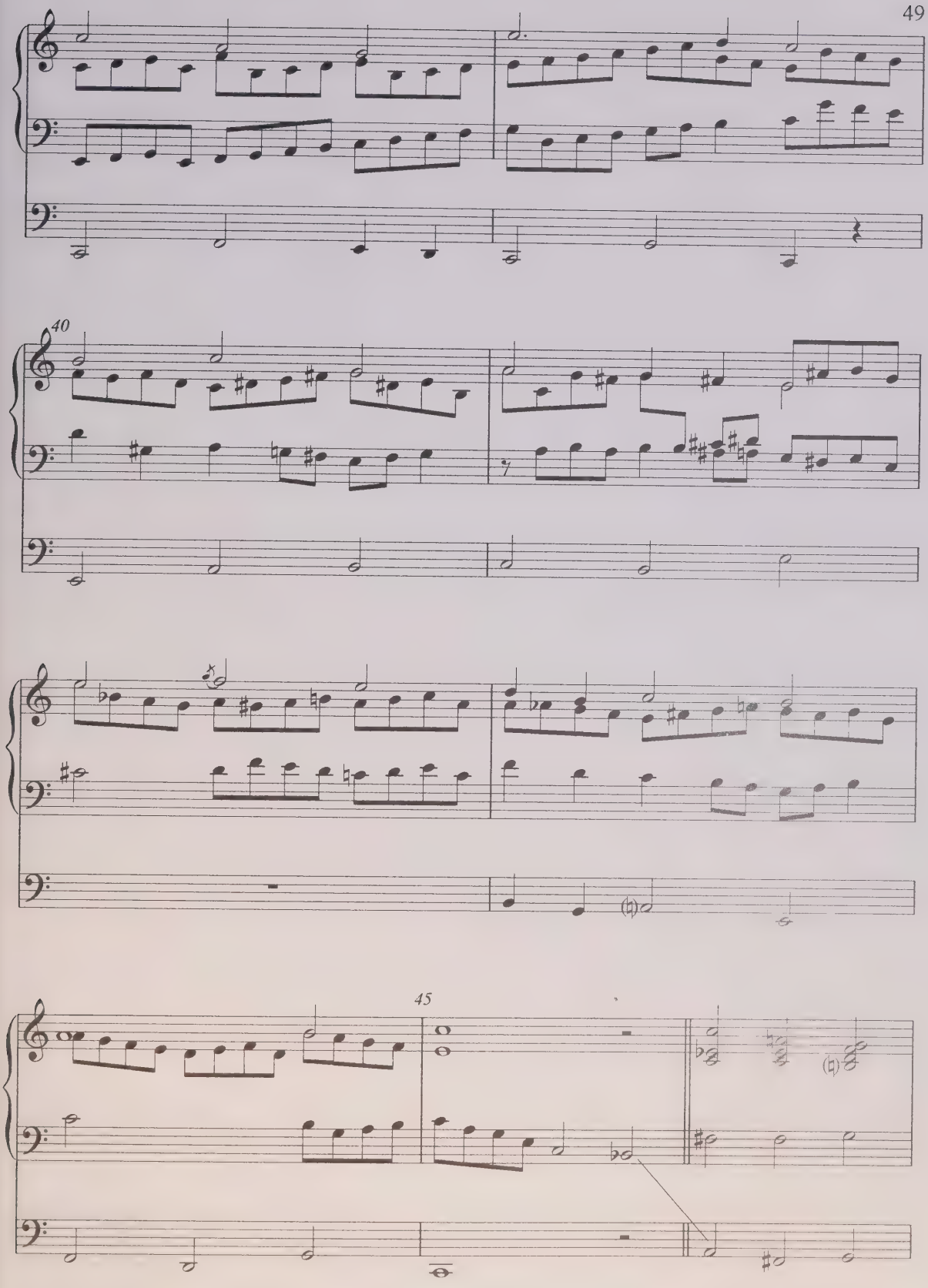


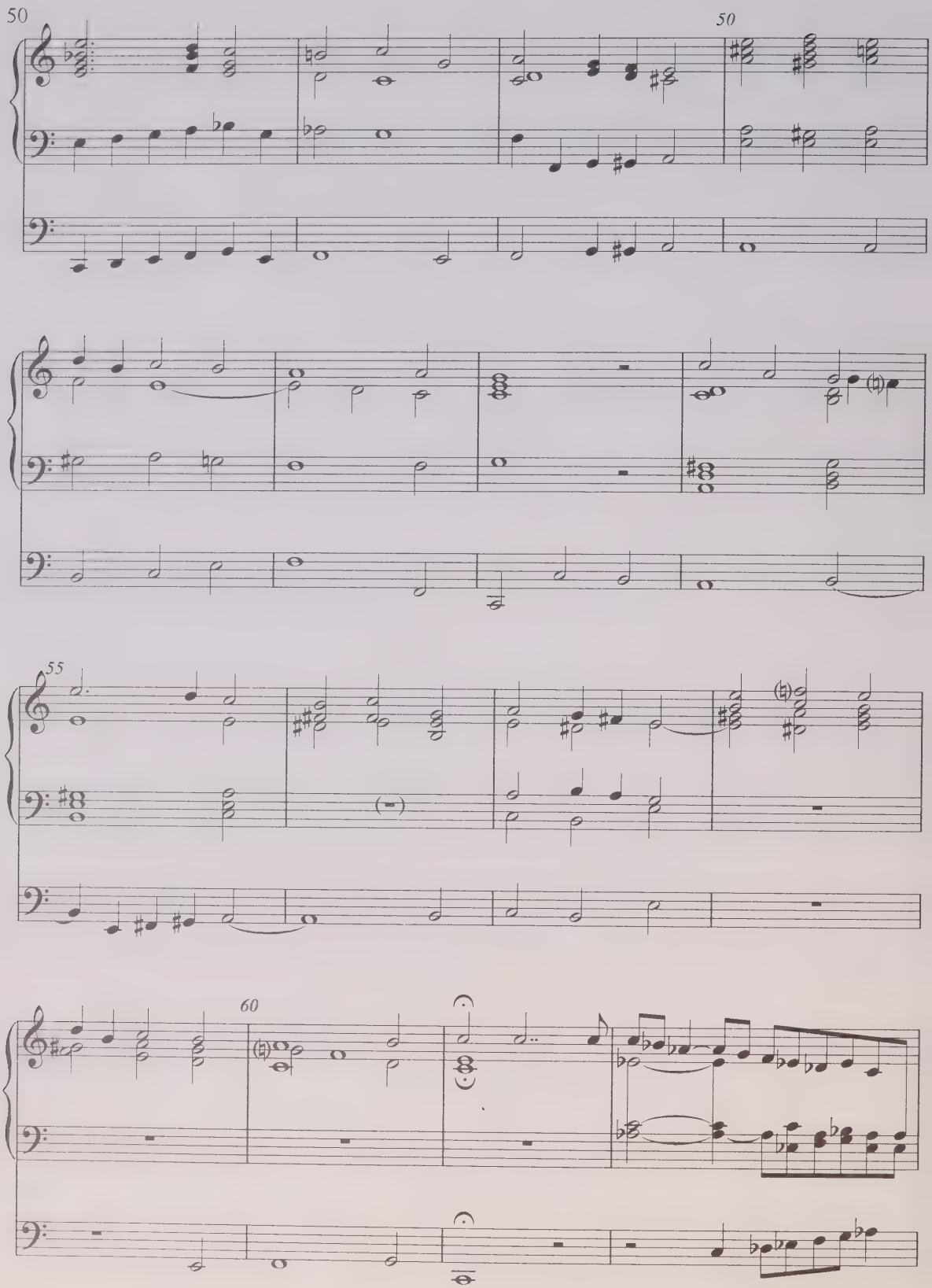

Cadenza senza mesura

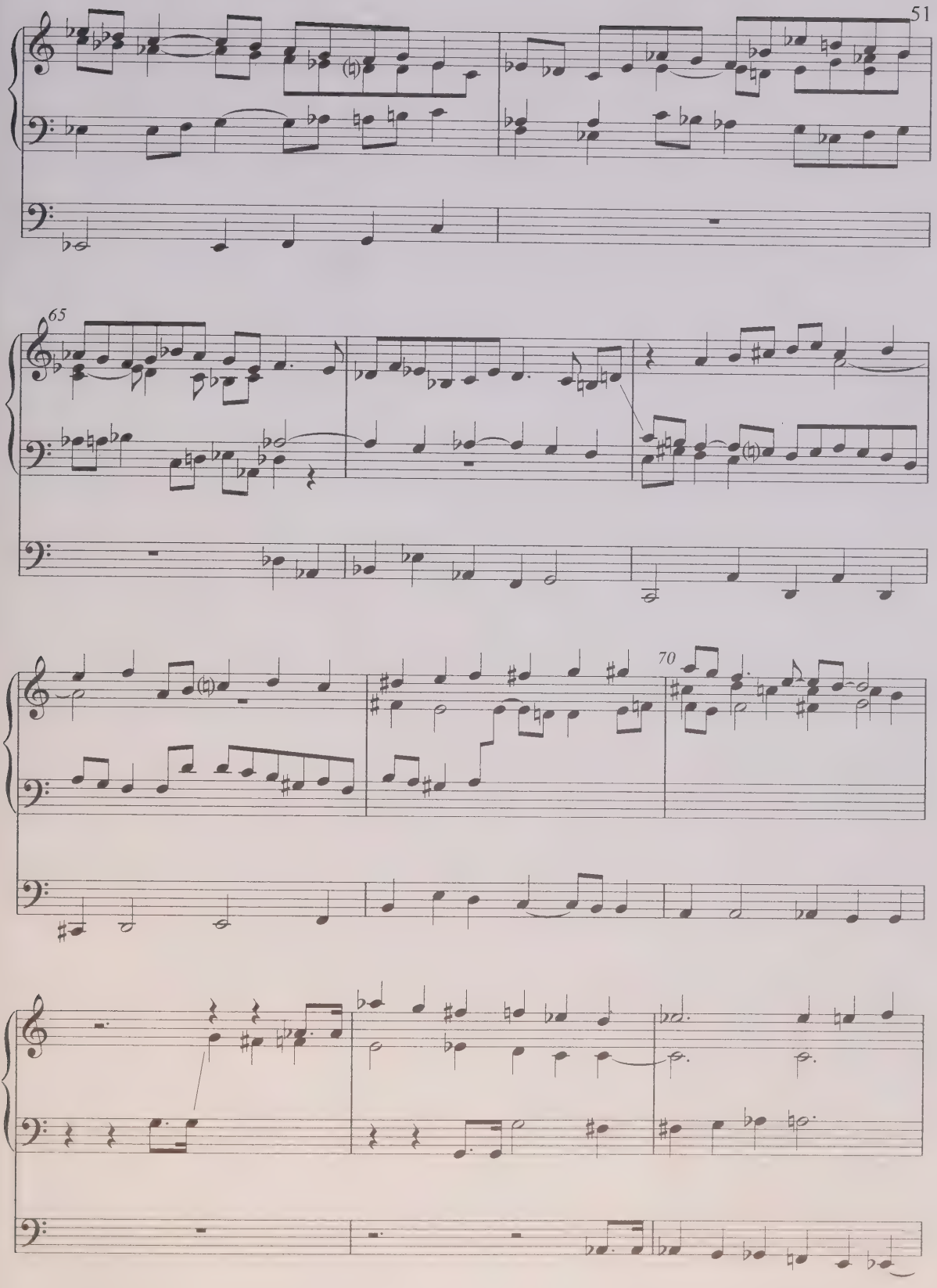

tr

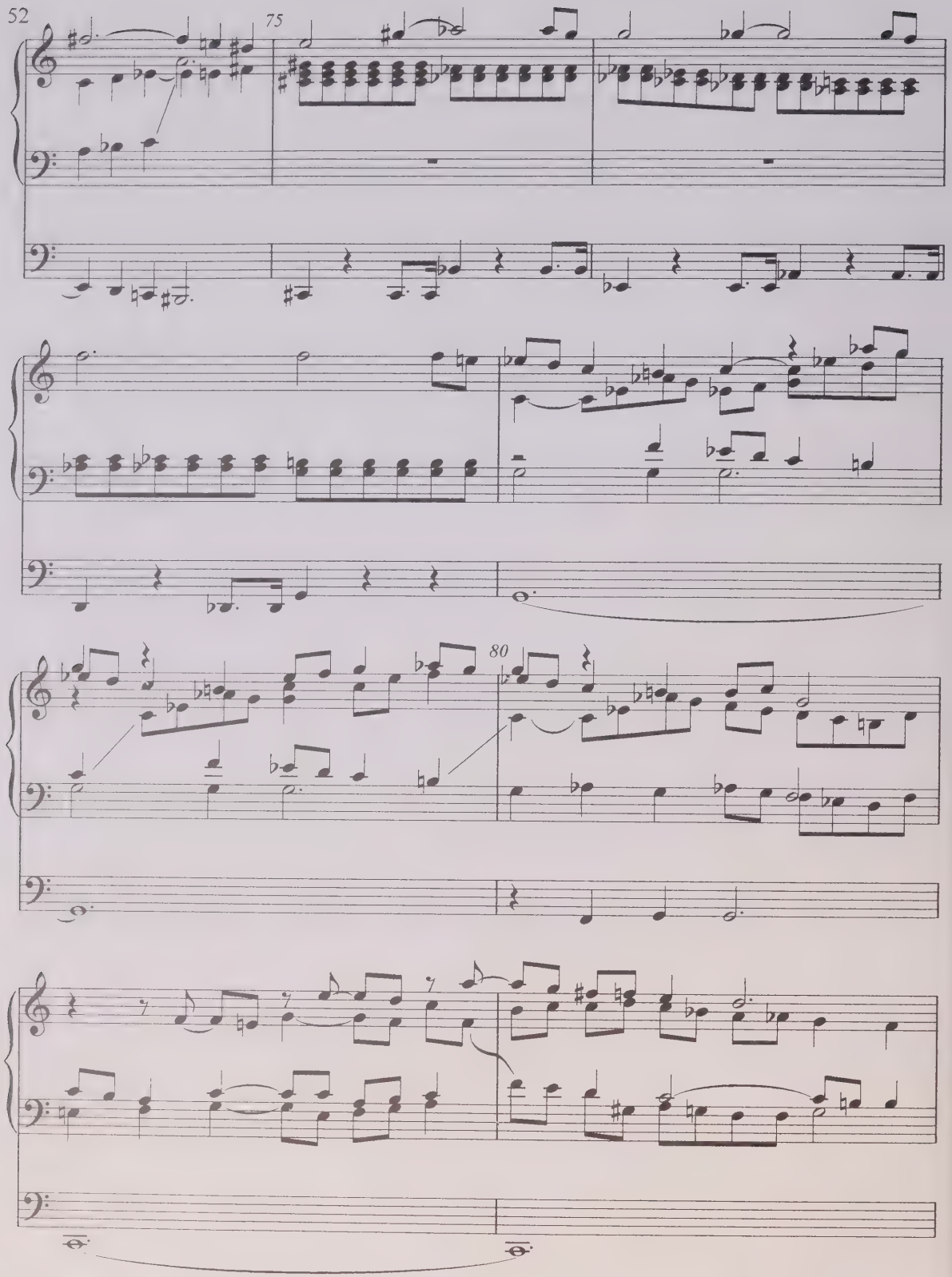

15
20
25

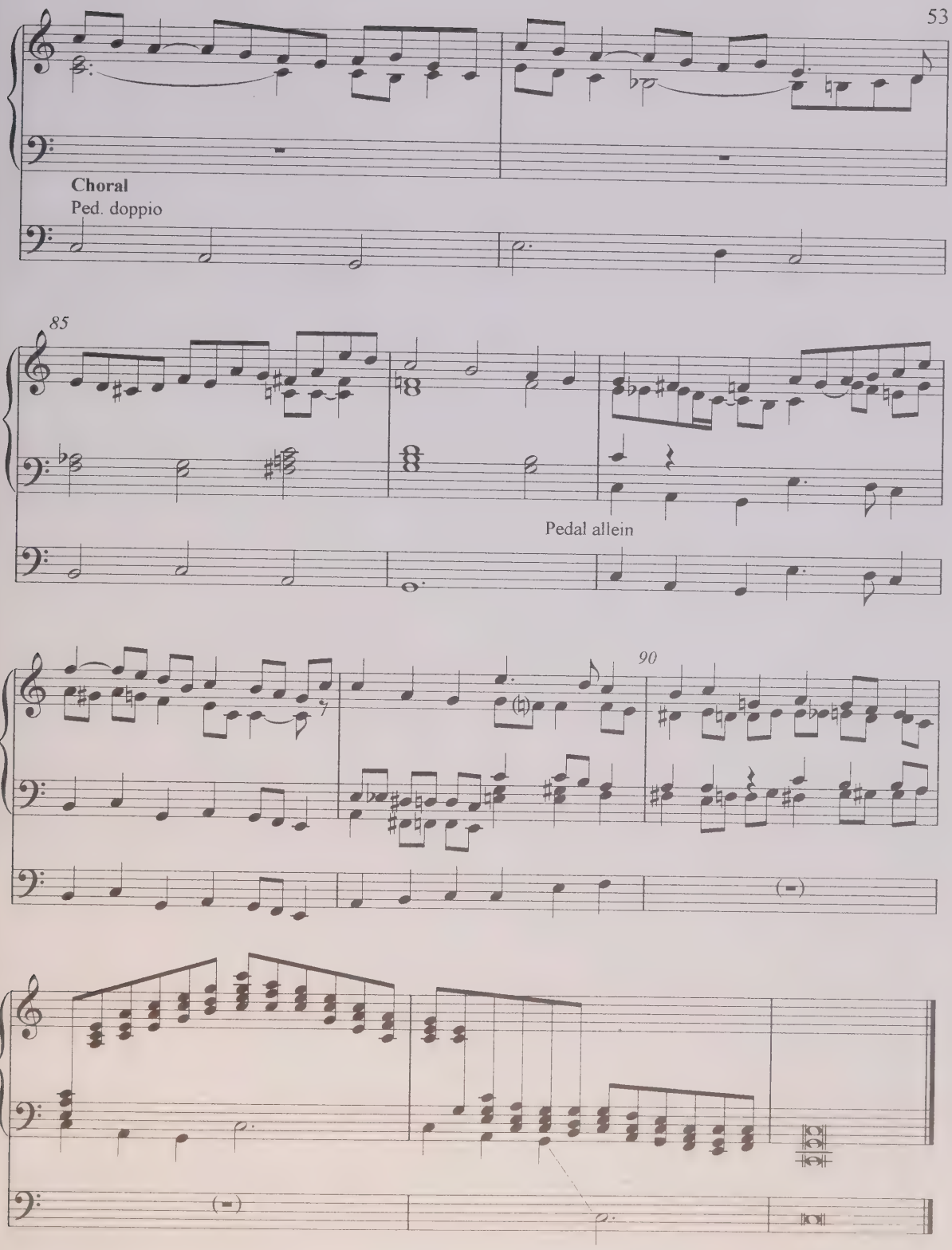

30
35
dimin.


40
45

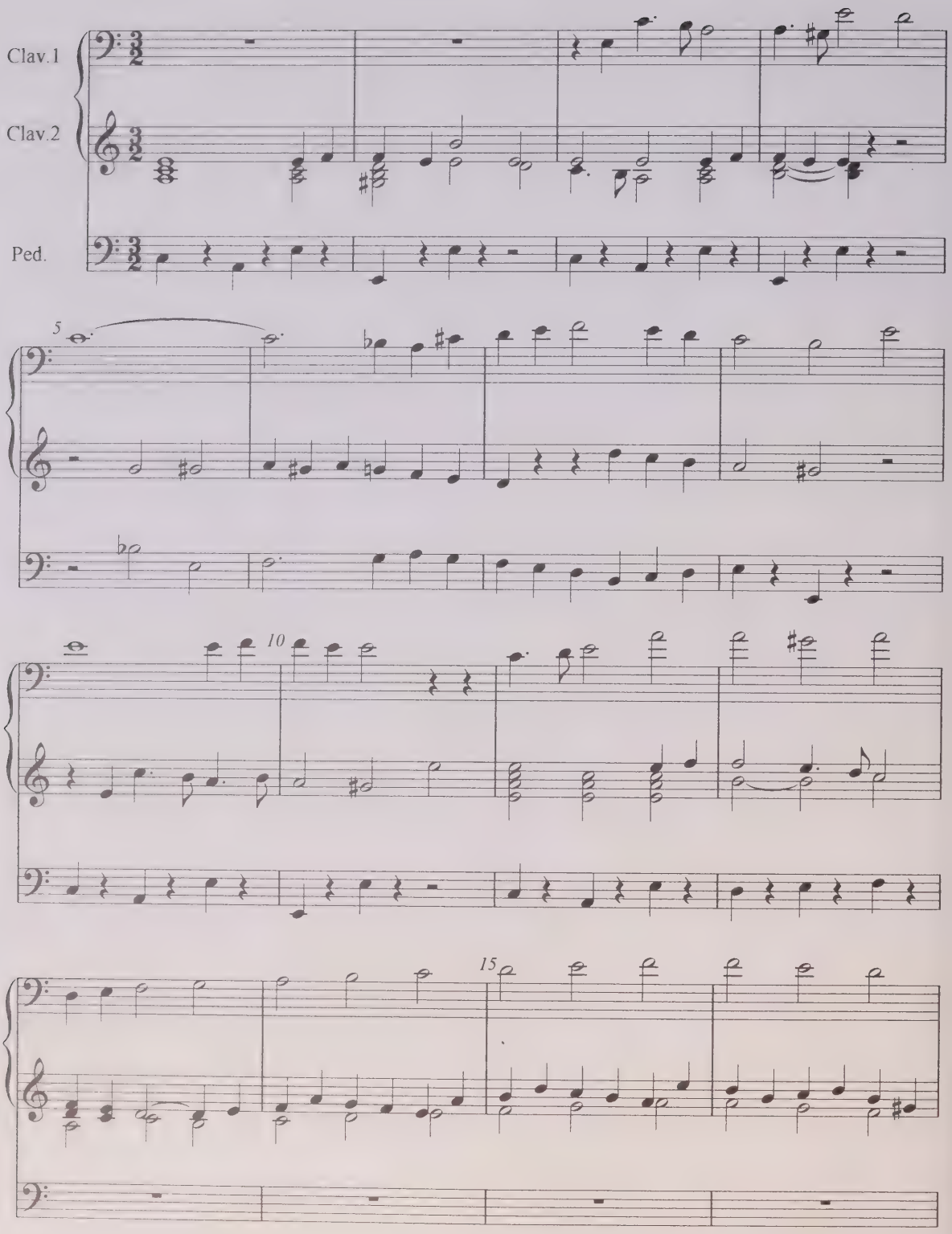

50
50
55
60

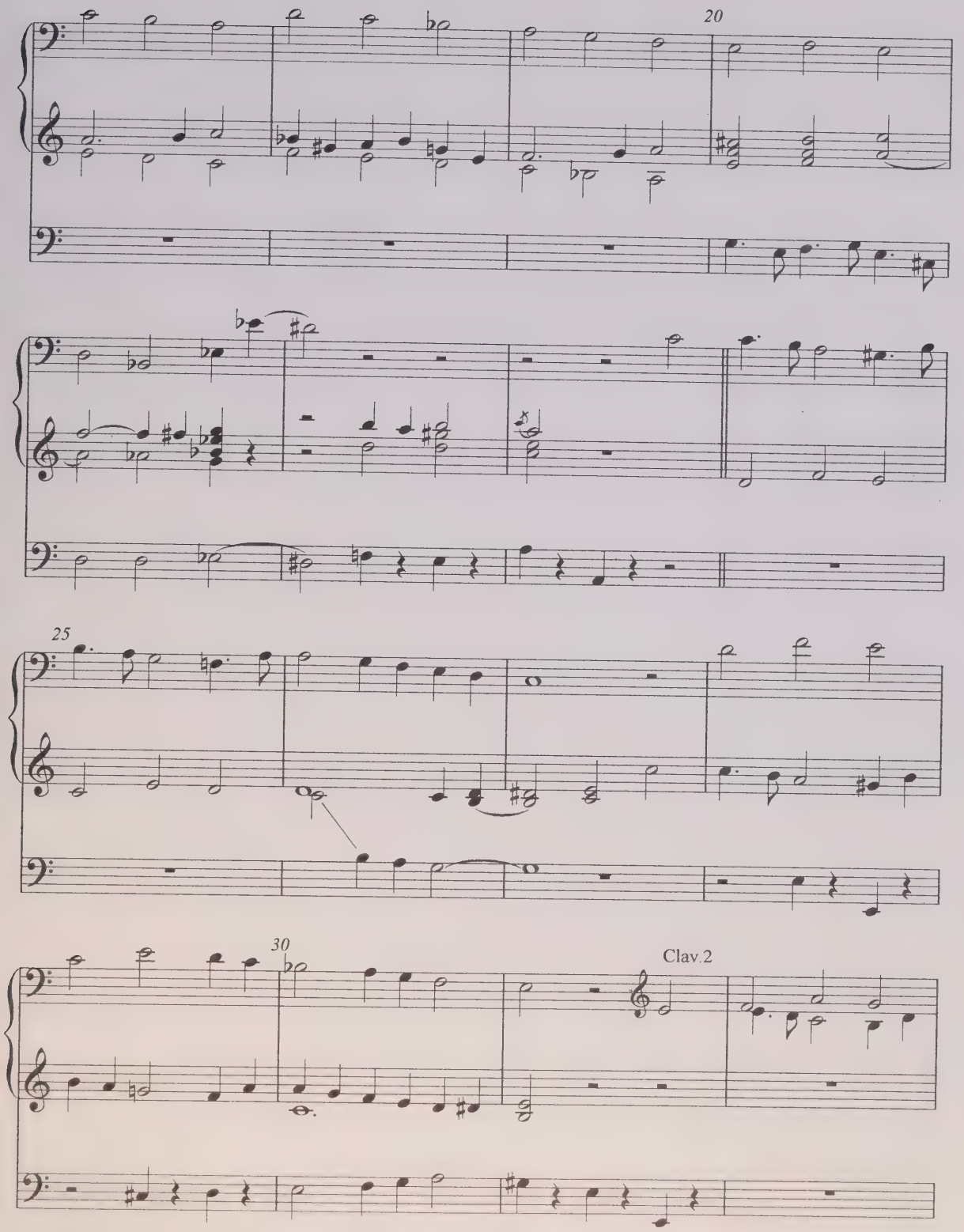

65
70

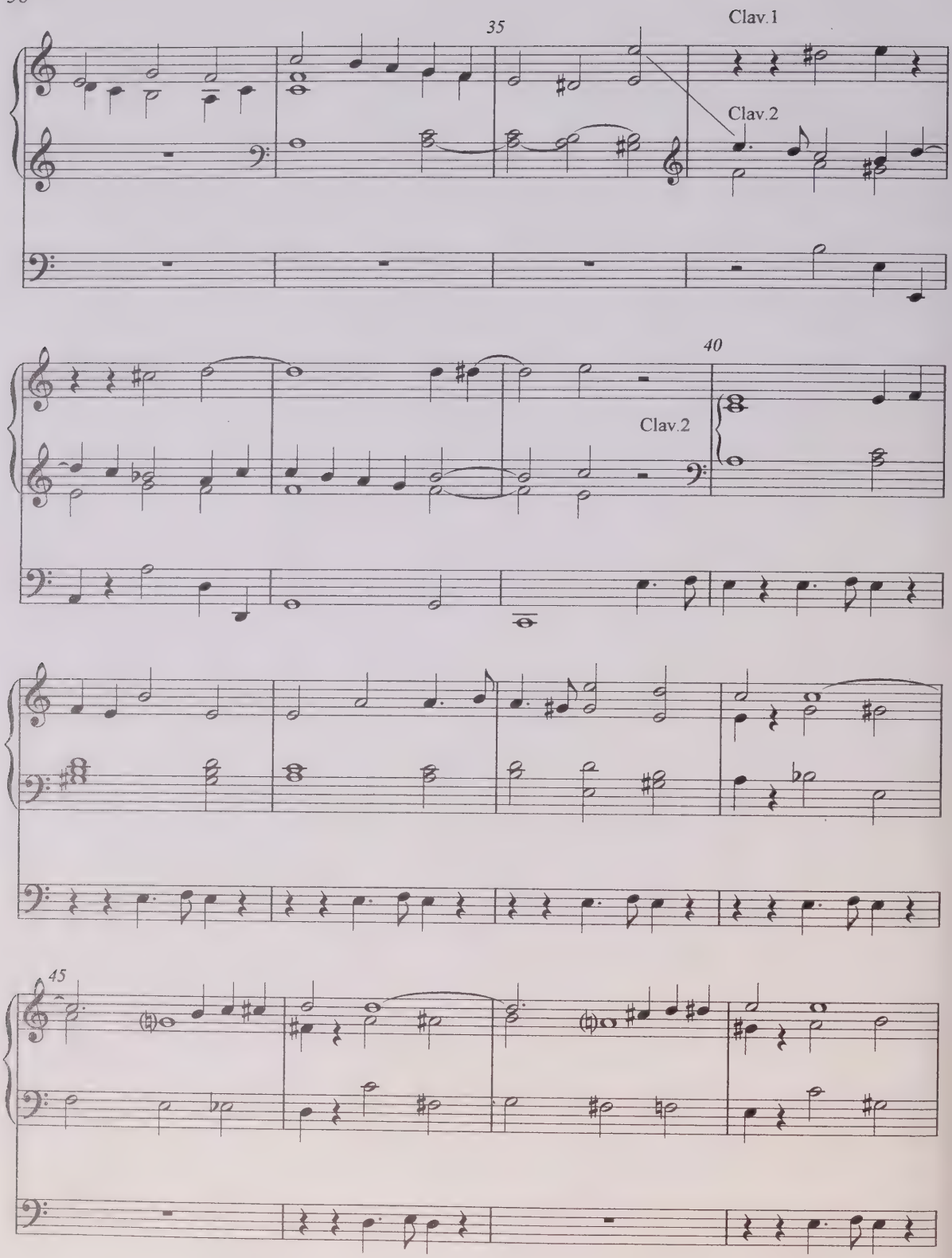

75
80

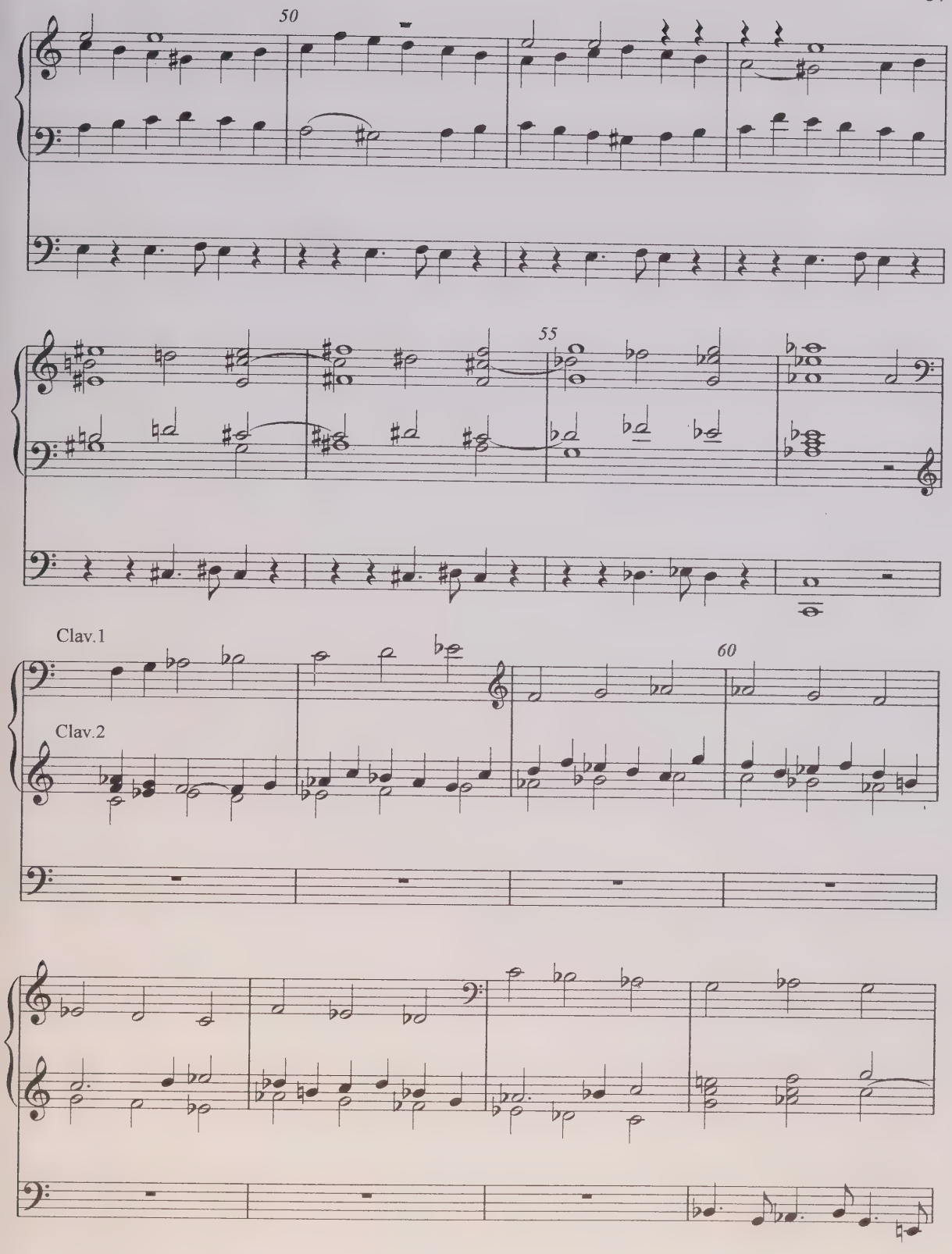

Choral
Ped. doppio
85
Pedal allein
90

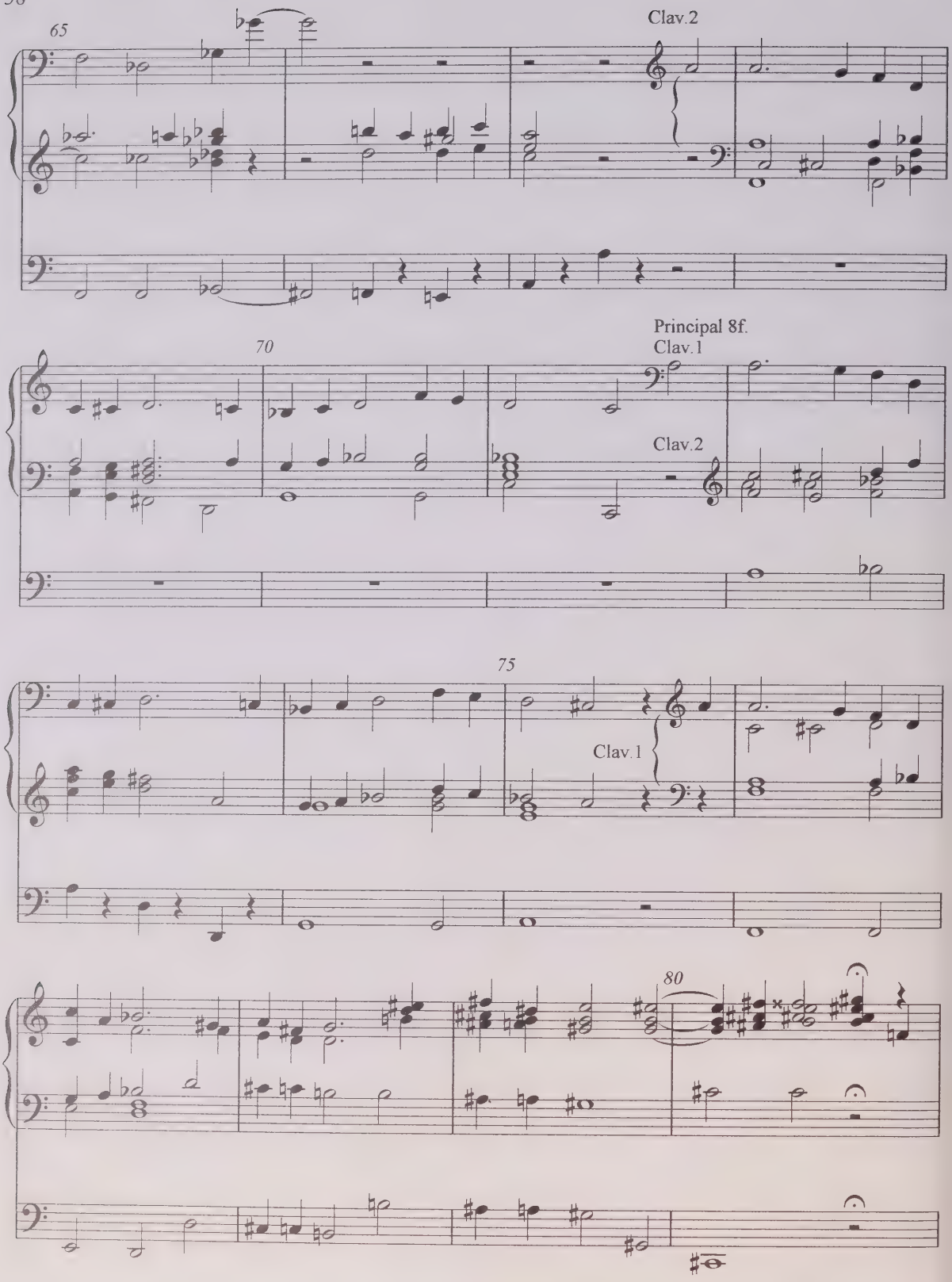
II
Sarabande

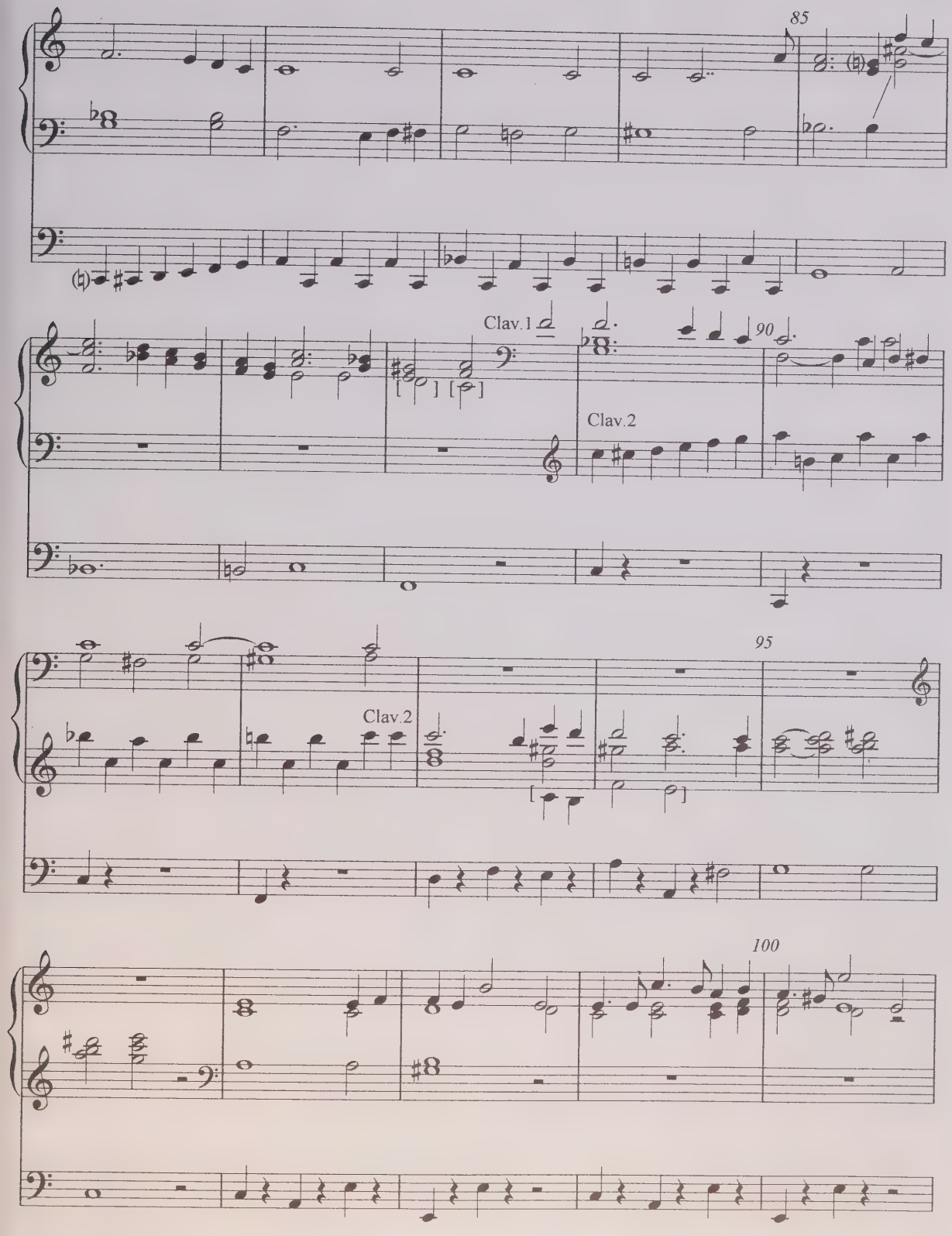


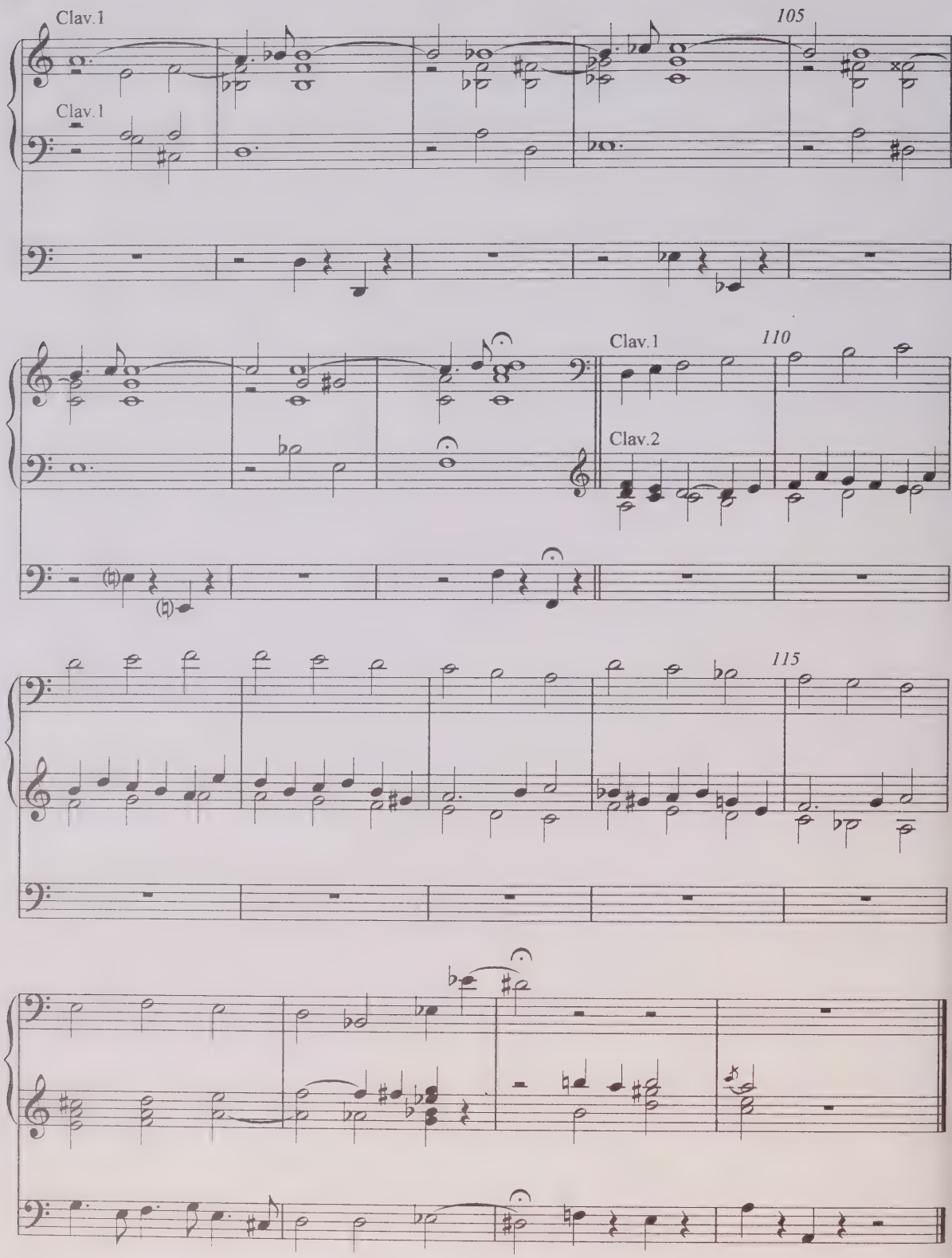

20
25
30
Clav.2


35
Clav.1
Clav.2
40
Clav.2
45


50
55
Clav.1
Clav.2
60

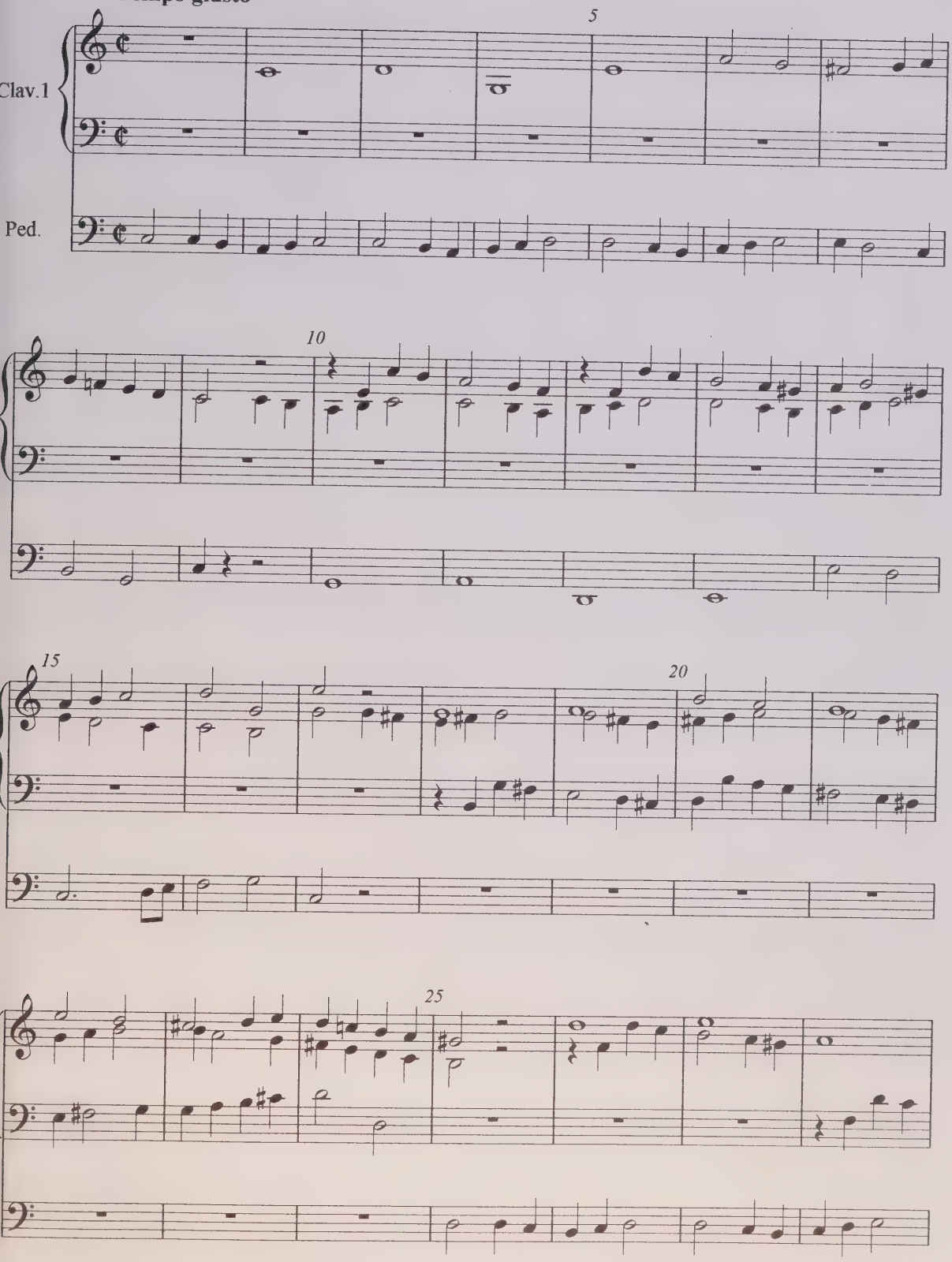

65
Clav.2
70
Principal 8f.
Clav.1
Clav.2
75
Clav.1
80

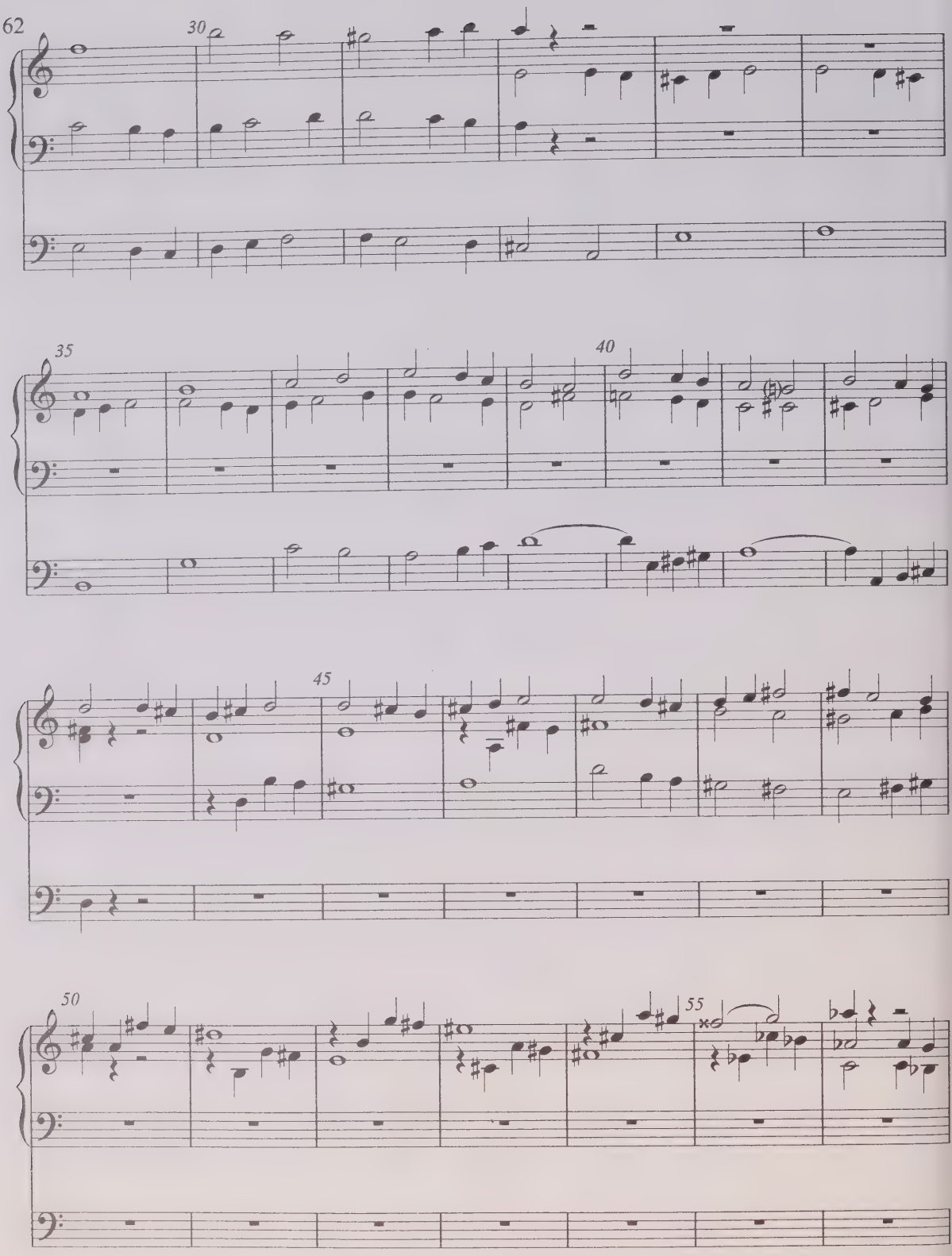

85
Clav.1
90
Clav.2
95
Clav.2
100

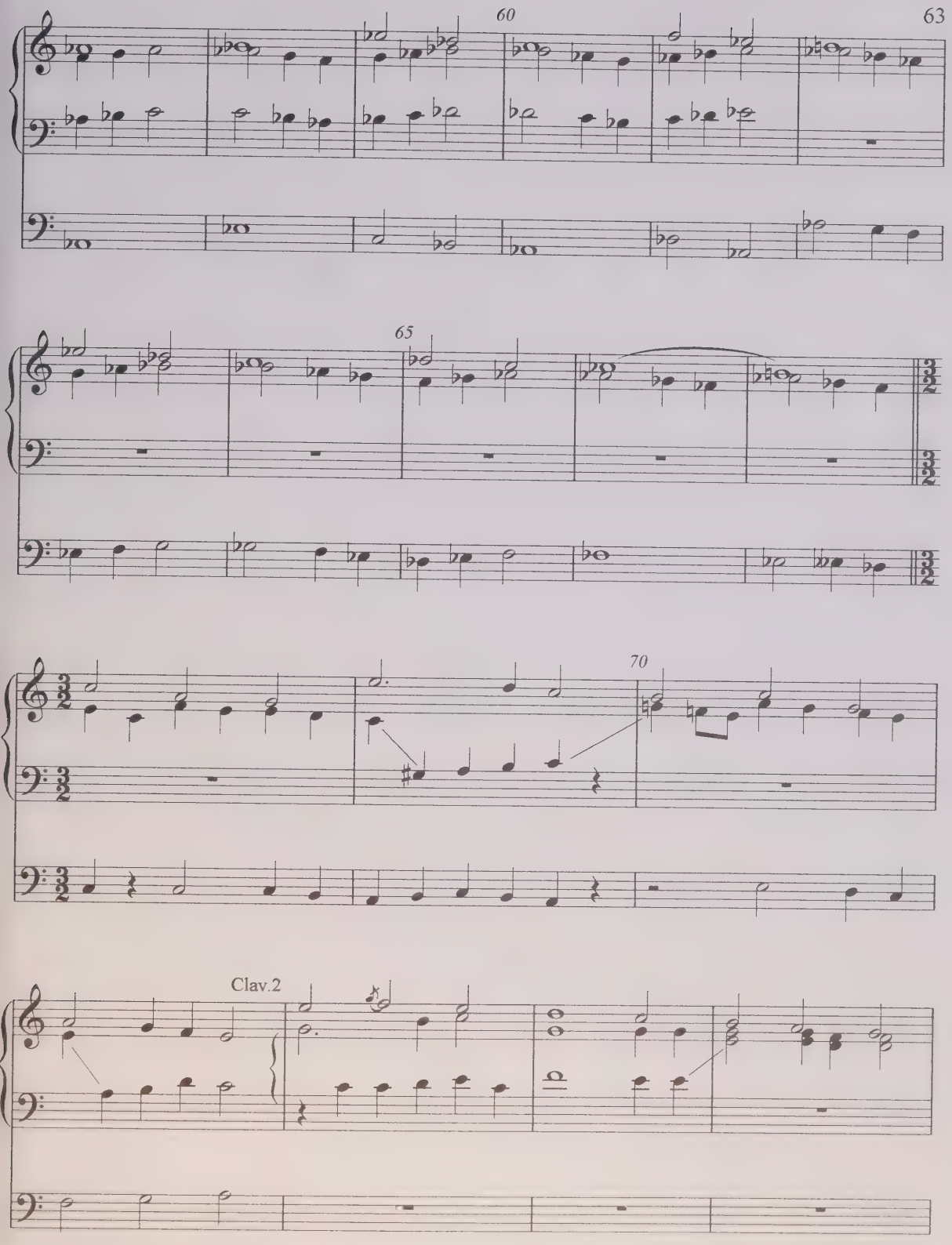

Clav.1
105
Clav.1
Clav.1
110
Clav.2
115

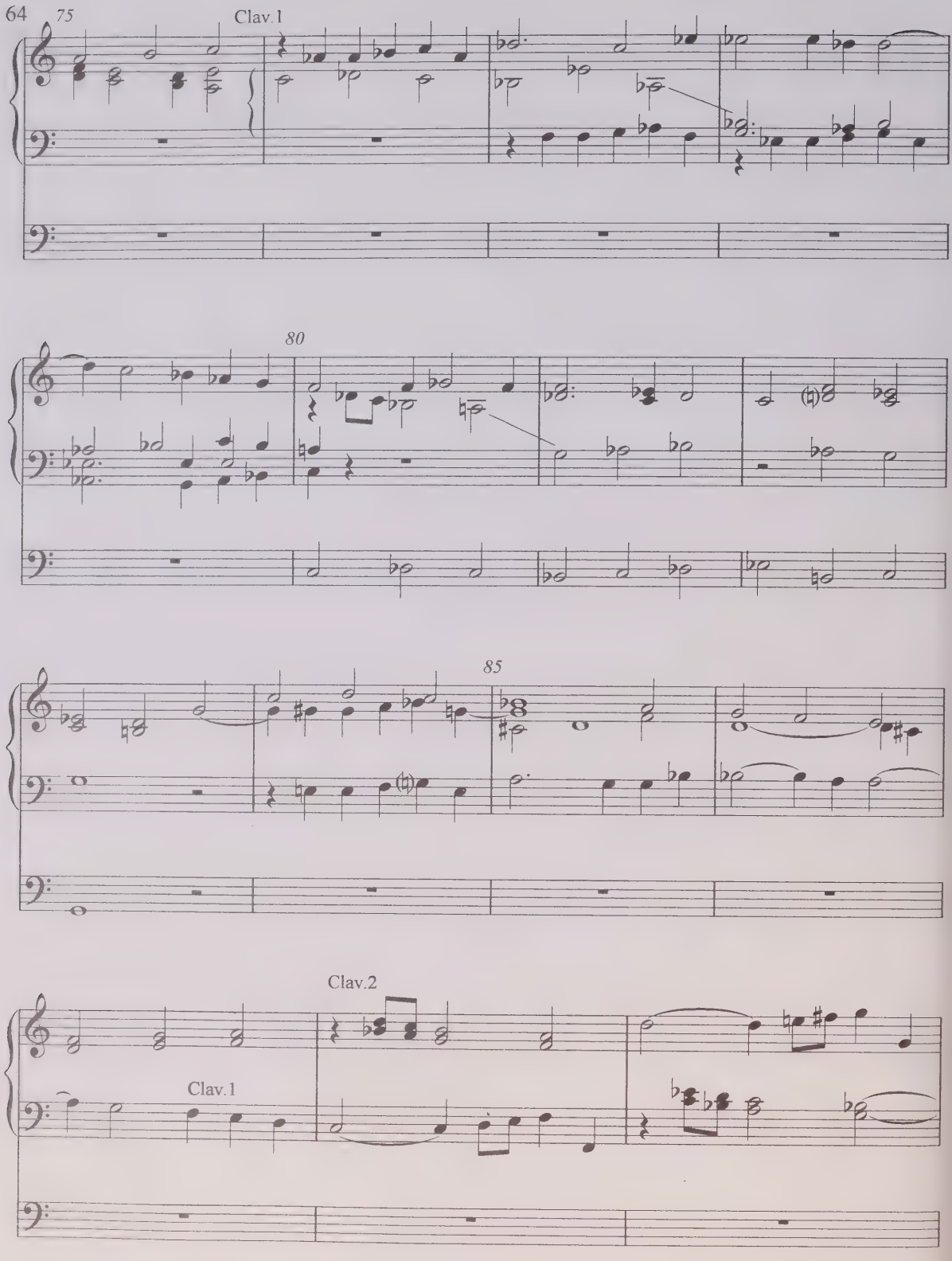
III
Finale

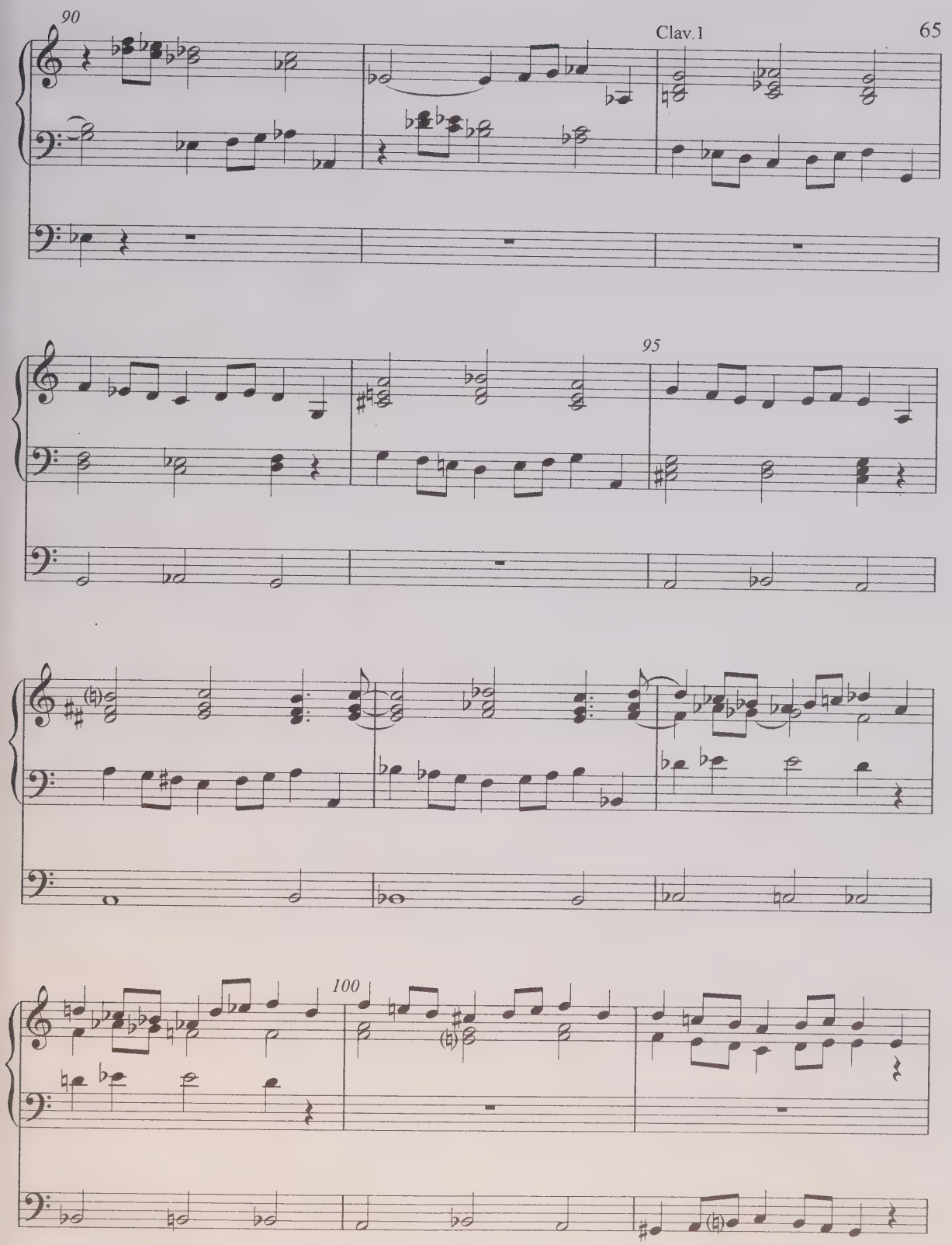
Tempo giusto

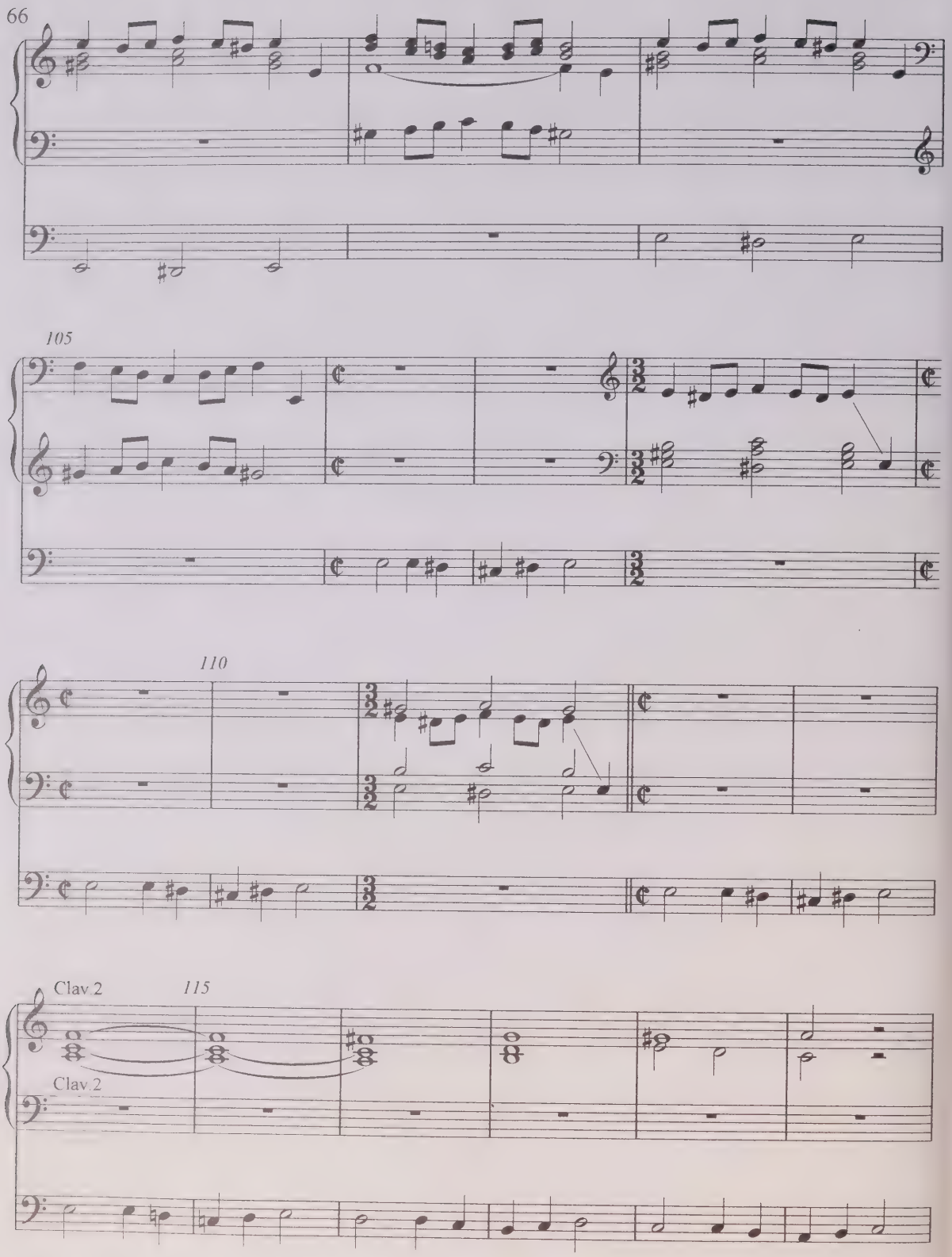


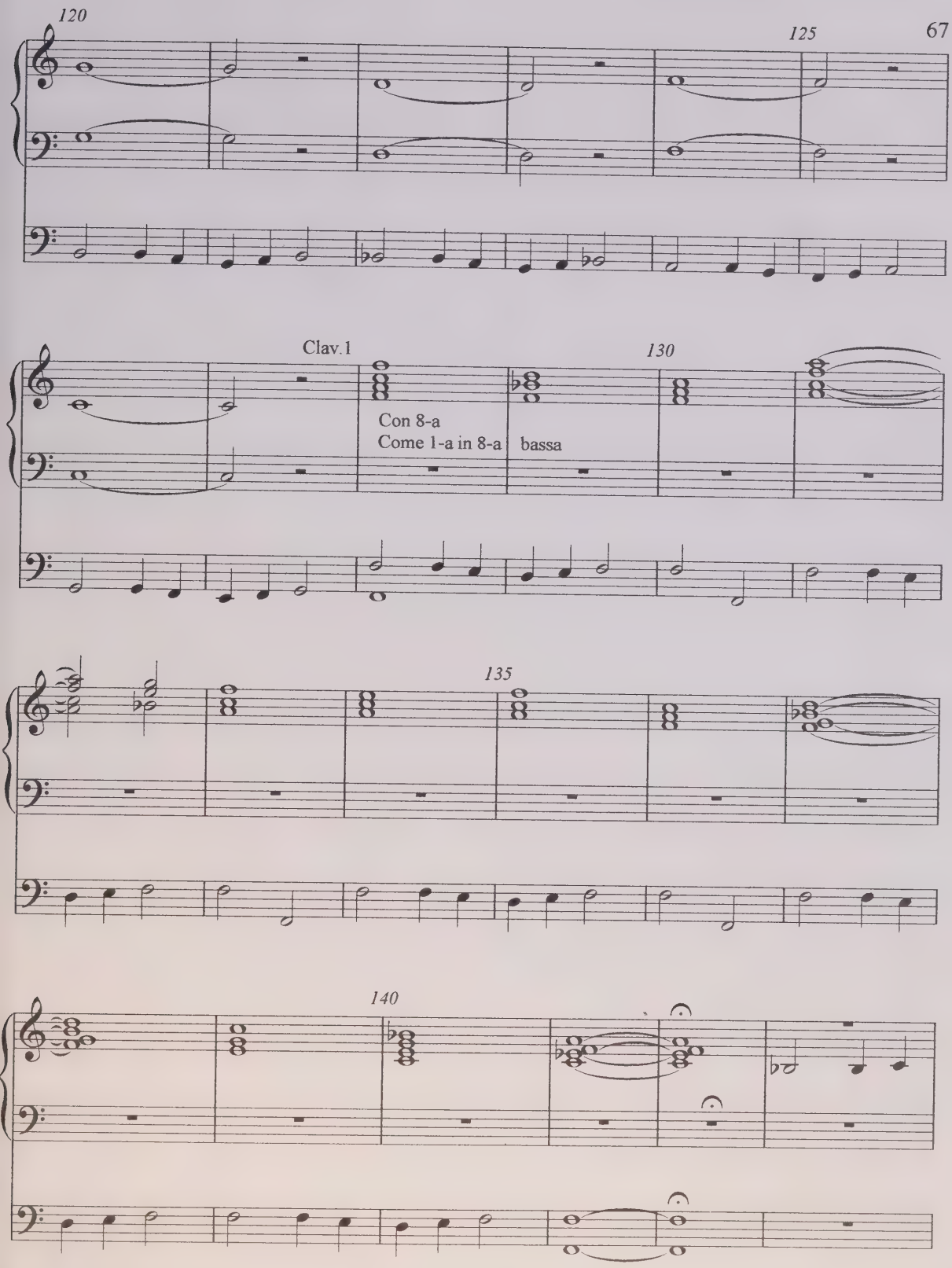

30
35
40
45
50
55

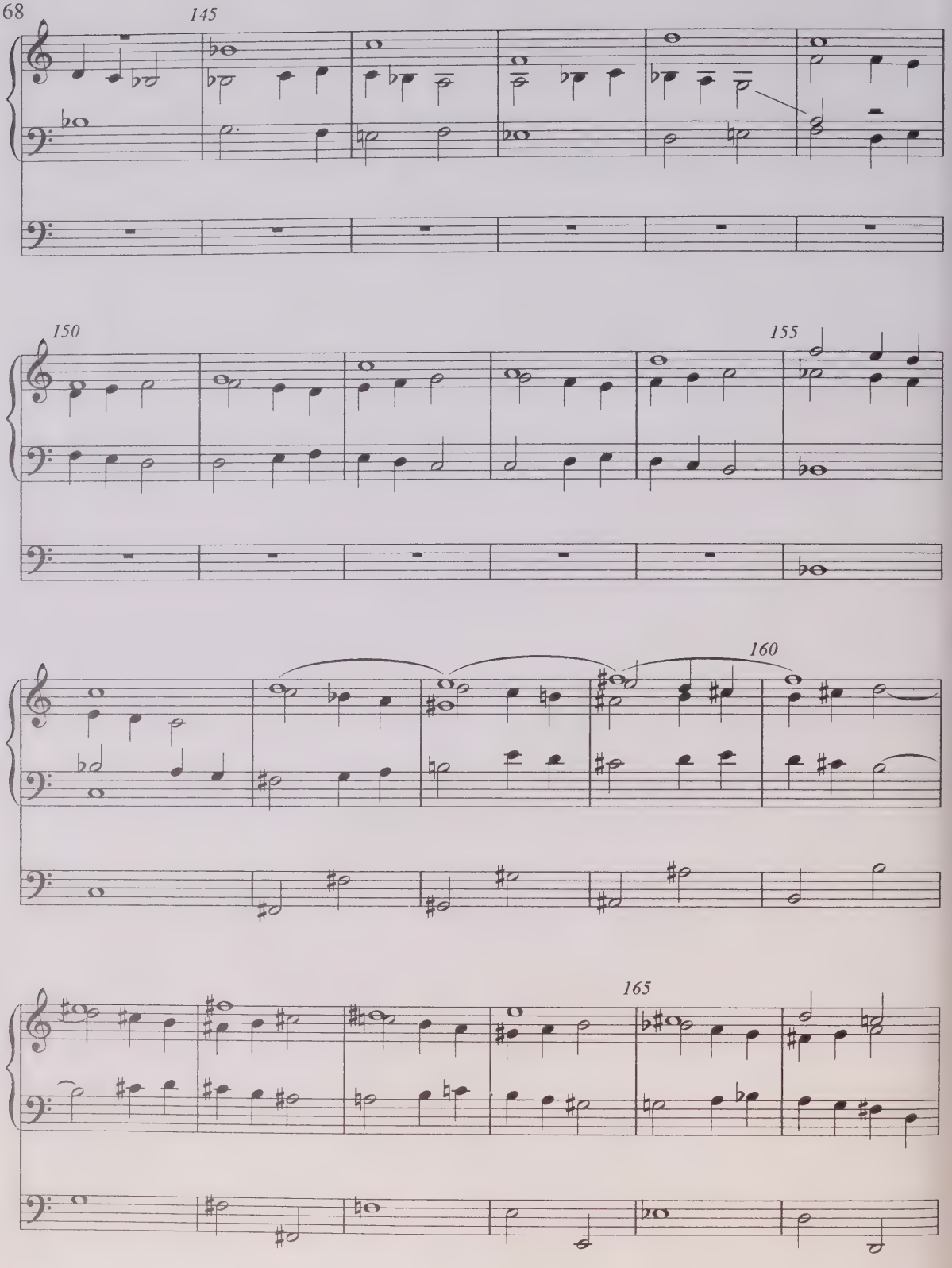

60
65
70
Clav.2

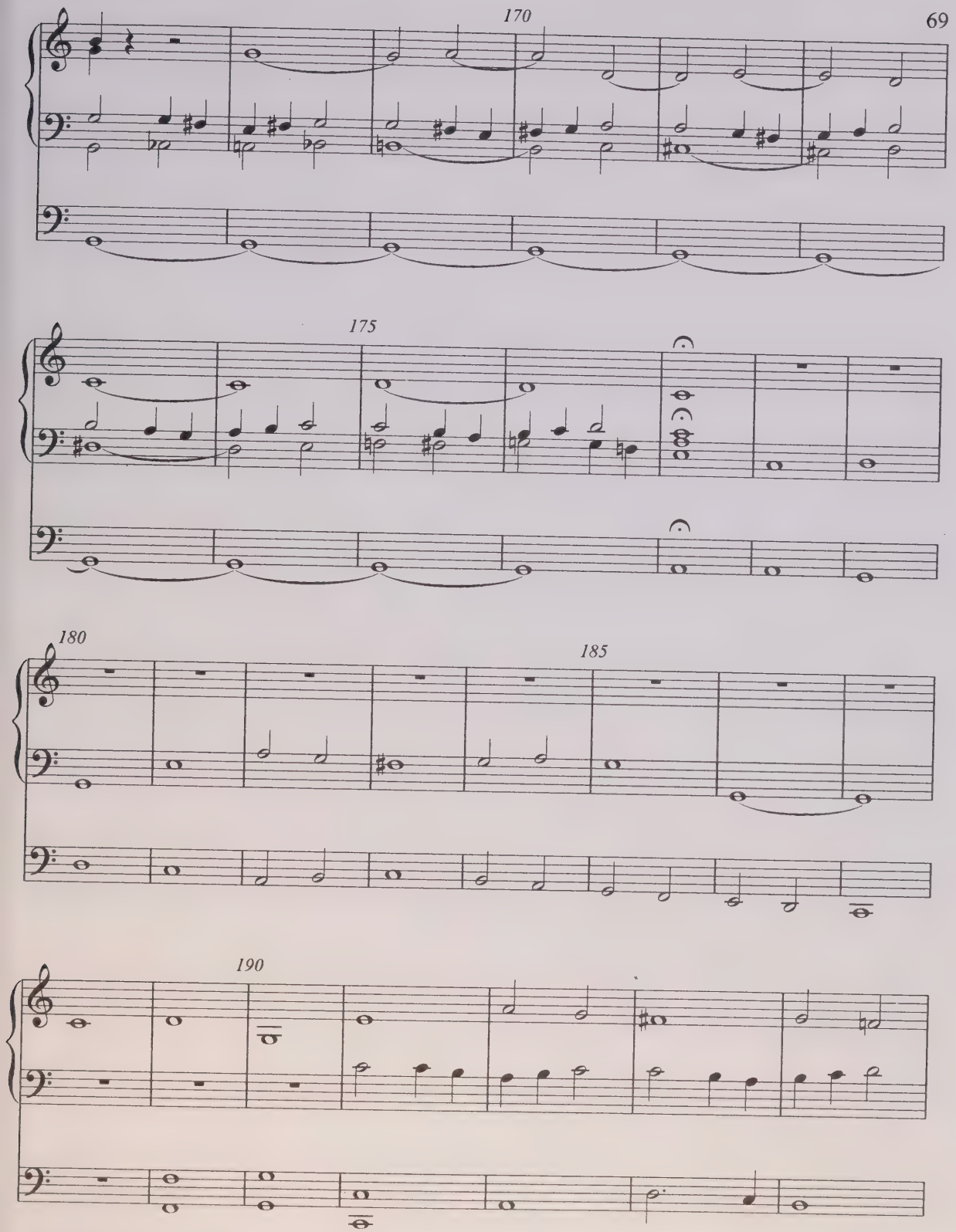

75
Clav.1
80
85
Clav.2
Clav.1

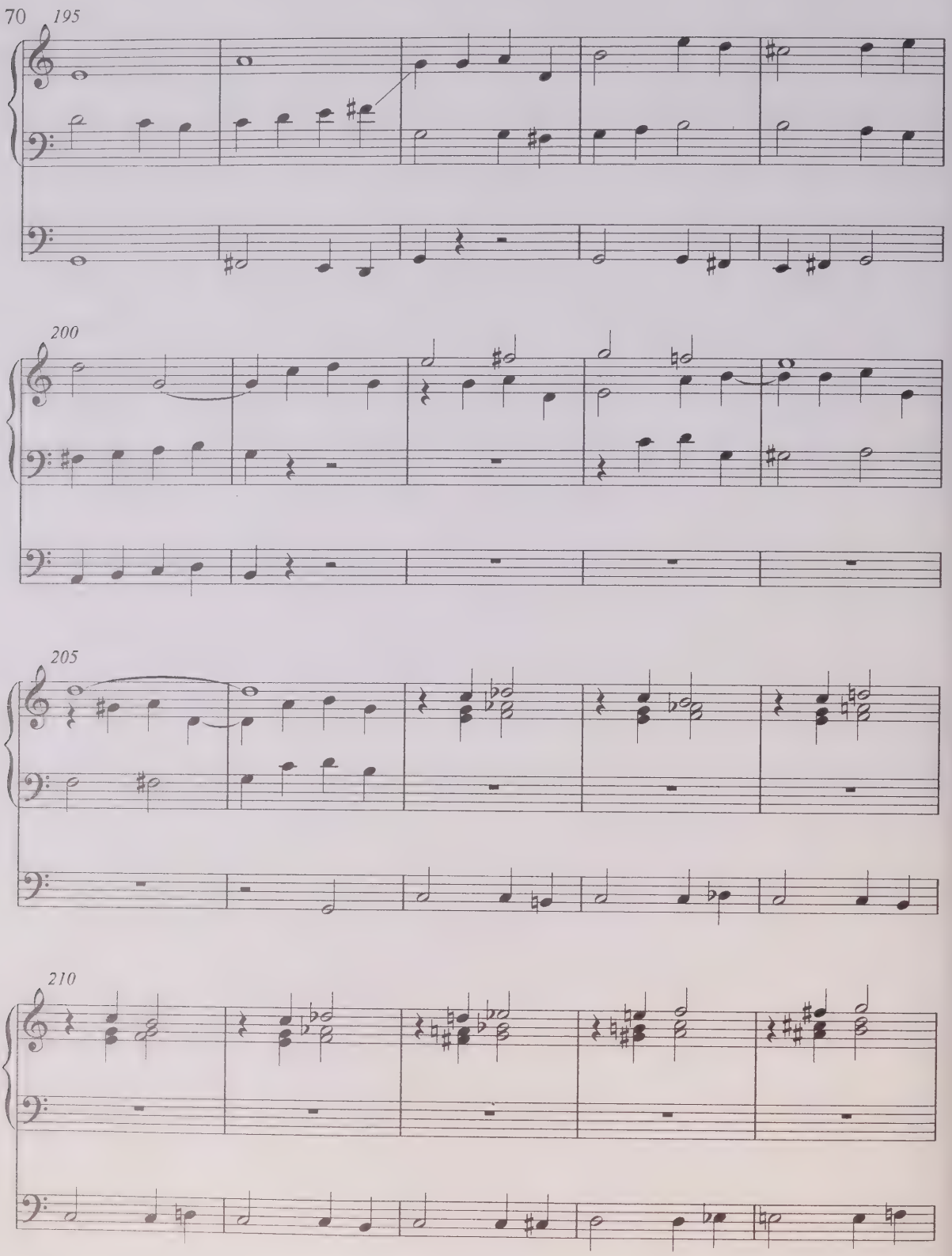

90
95
100

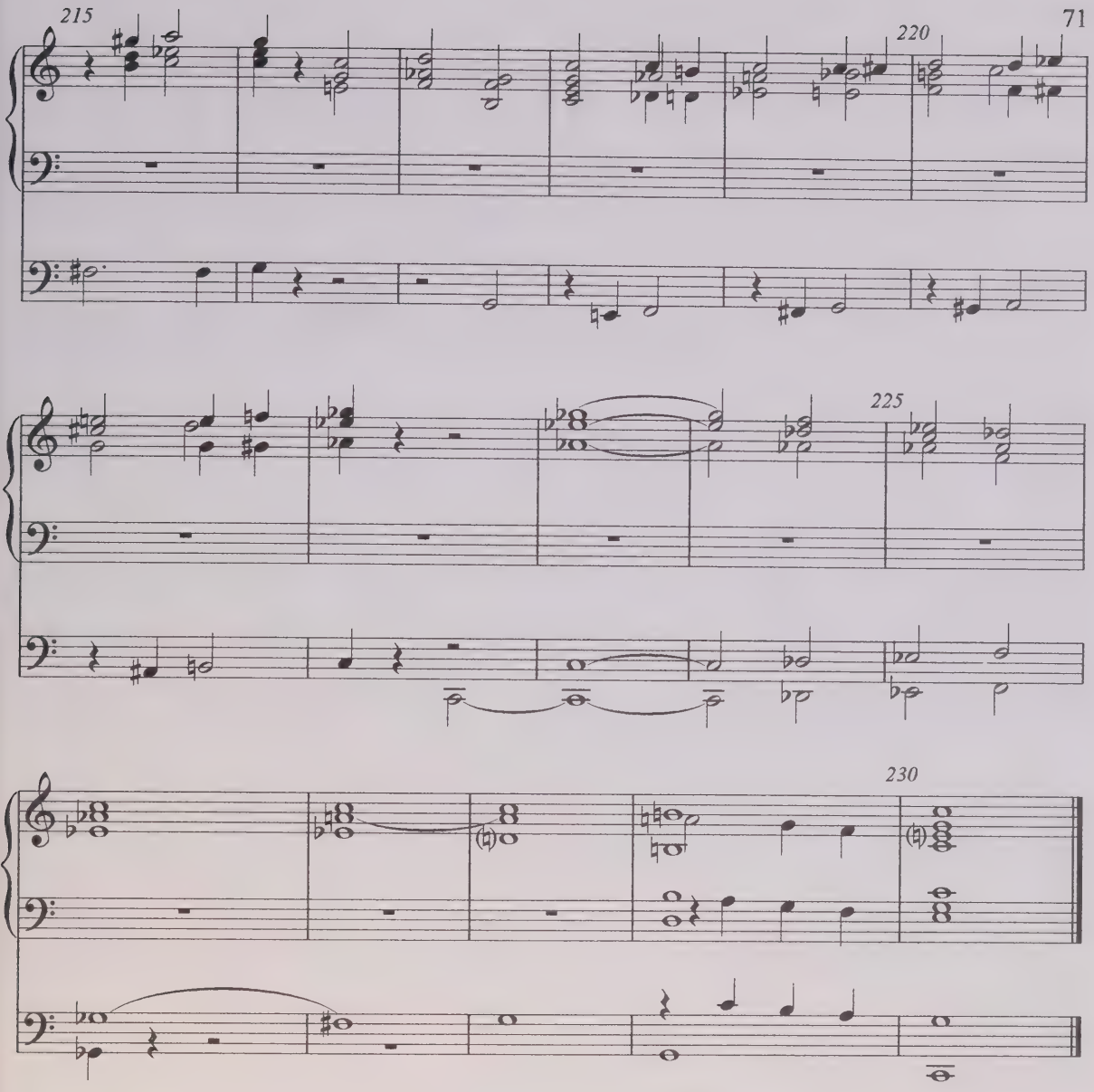

105
110
Clav.2
115
Clav.2


120
125
Clav.1
130
Con 8-a
Come 1-a in 8-a
bassa
135
140

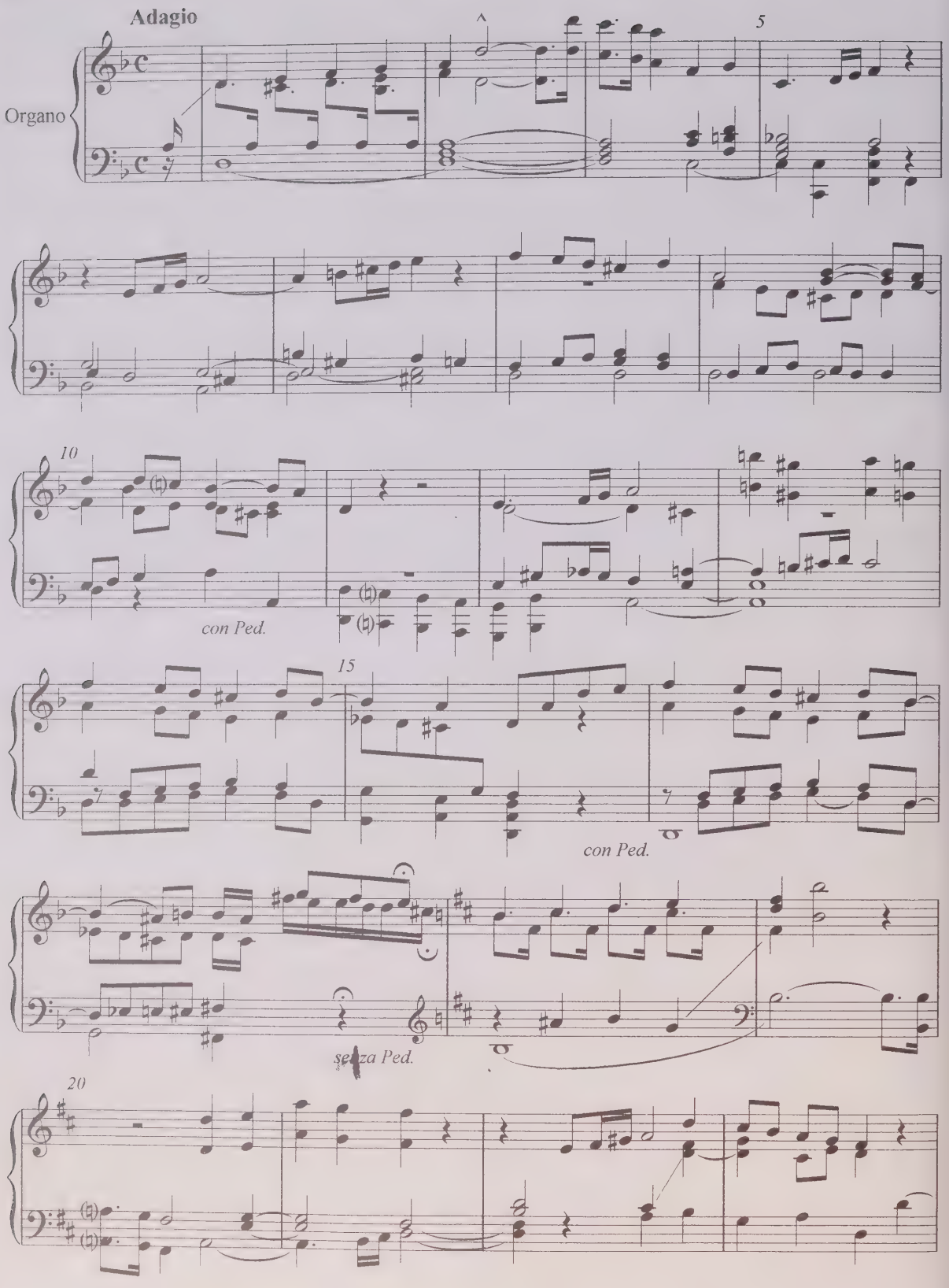

145
150
155
160
165

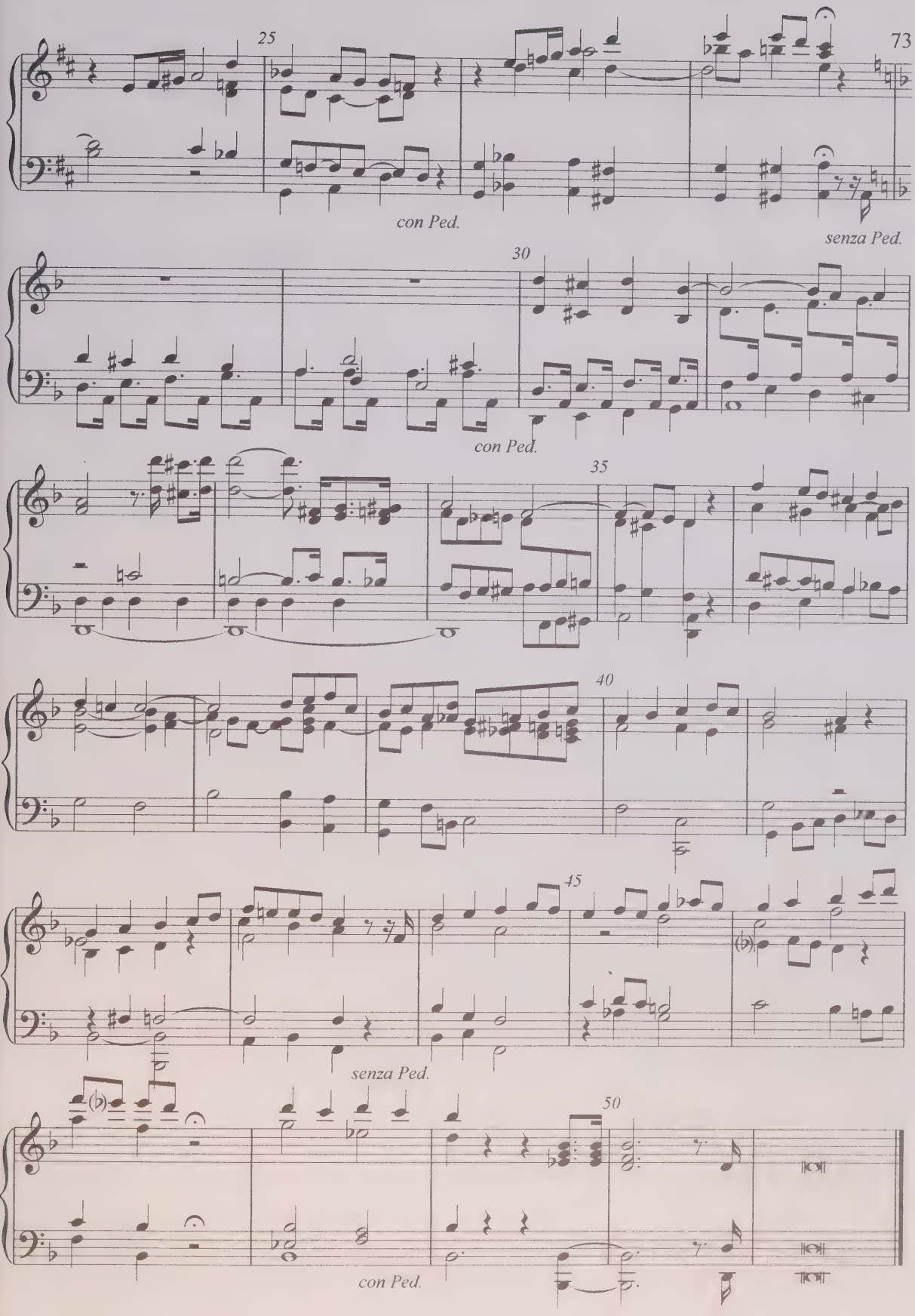

170
175
180
185
190


195
200
205
210


215
220
225
230

Adagio




25
con Ped.
senza Ped.
30
con Ped.
35
40
45
senza Ped.
50
con Ped.

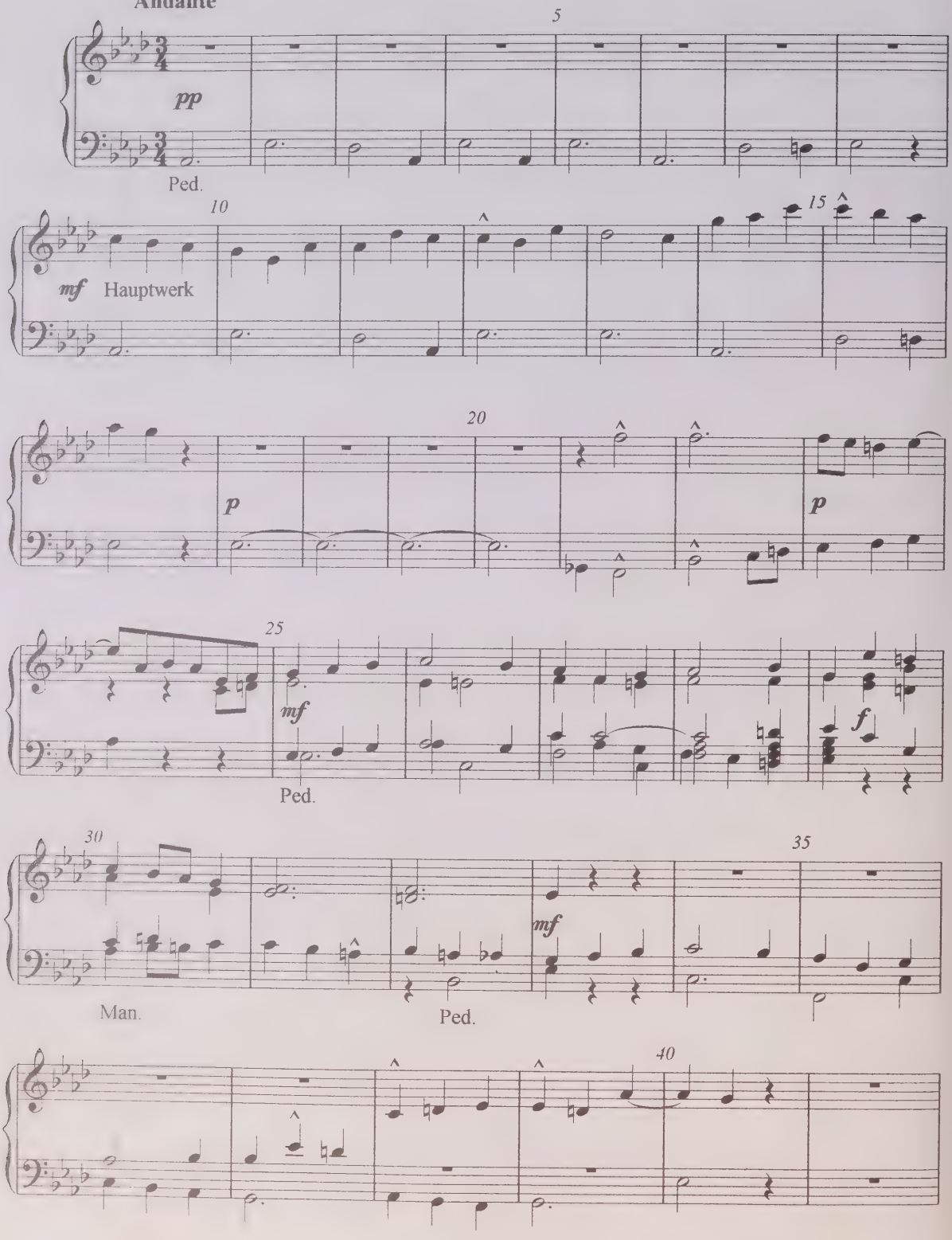
Sarabande à 4 mains

pour l'Orgue à 2 Claviers et Pedal

Mit sanften Stimmen

Seconda

Andante



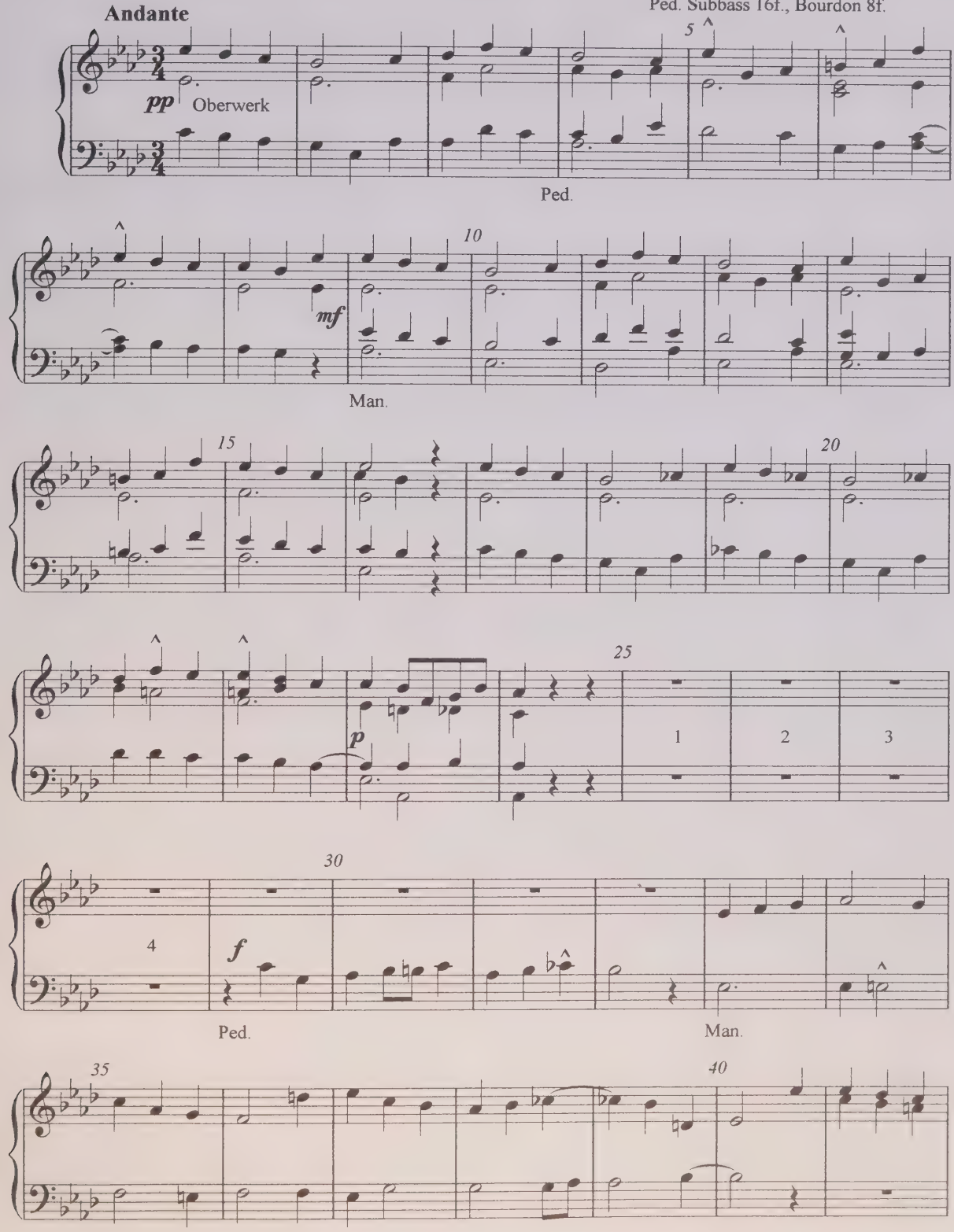
Sarabande à 4 mains

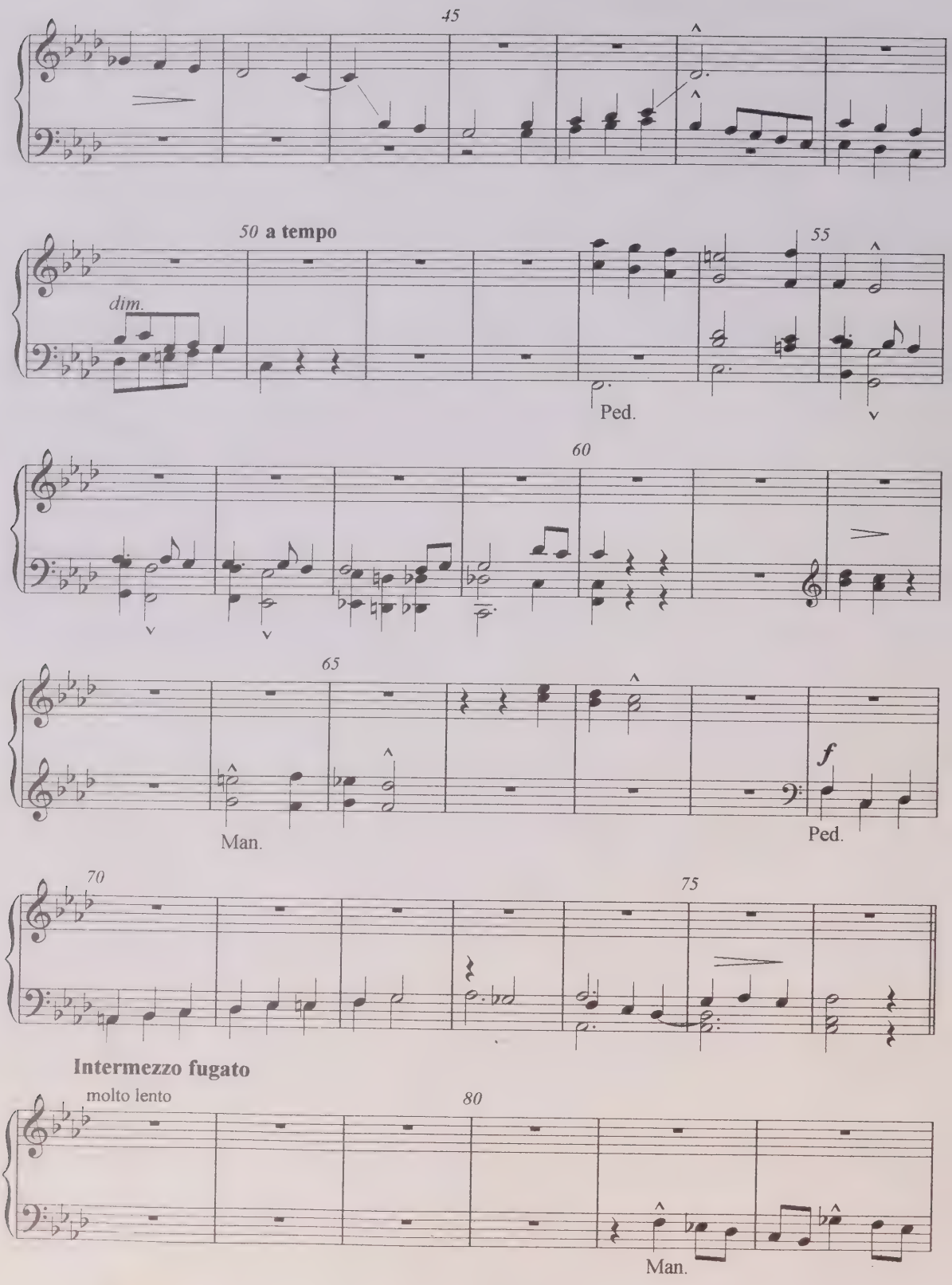
pour l'Orgue à 2 Claviers et Pedal

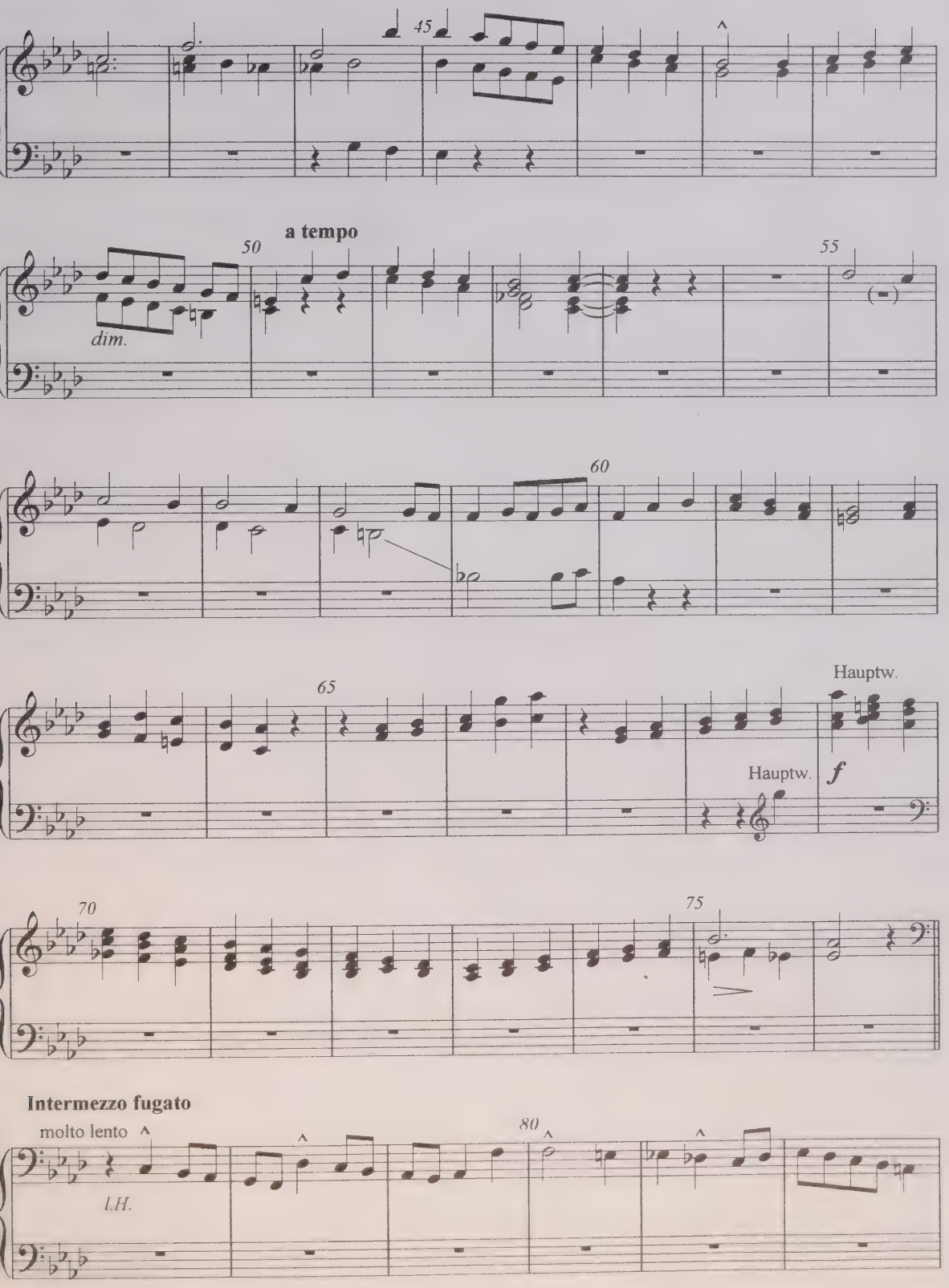
Mit sanften Stimmen

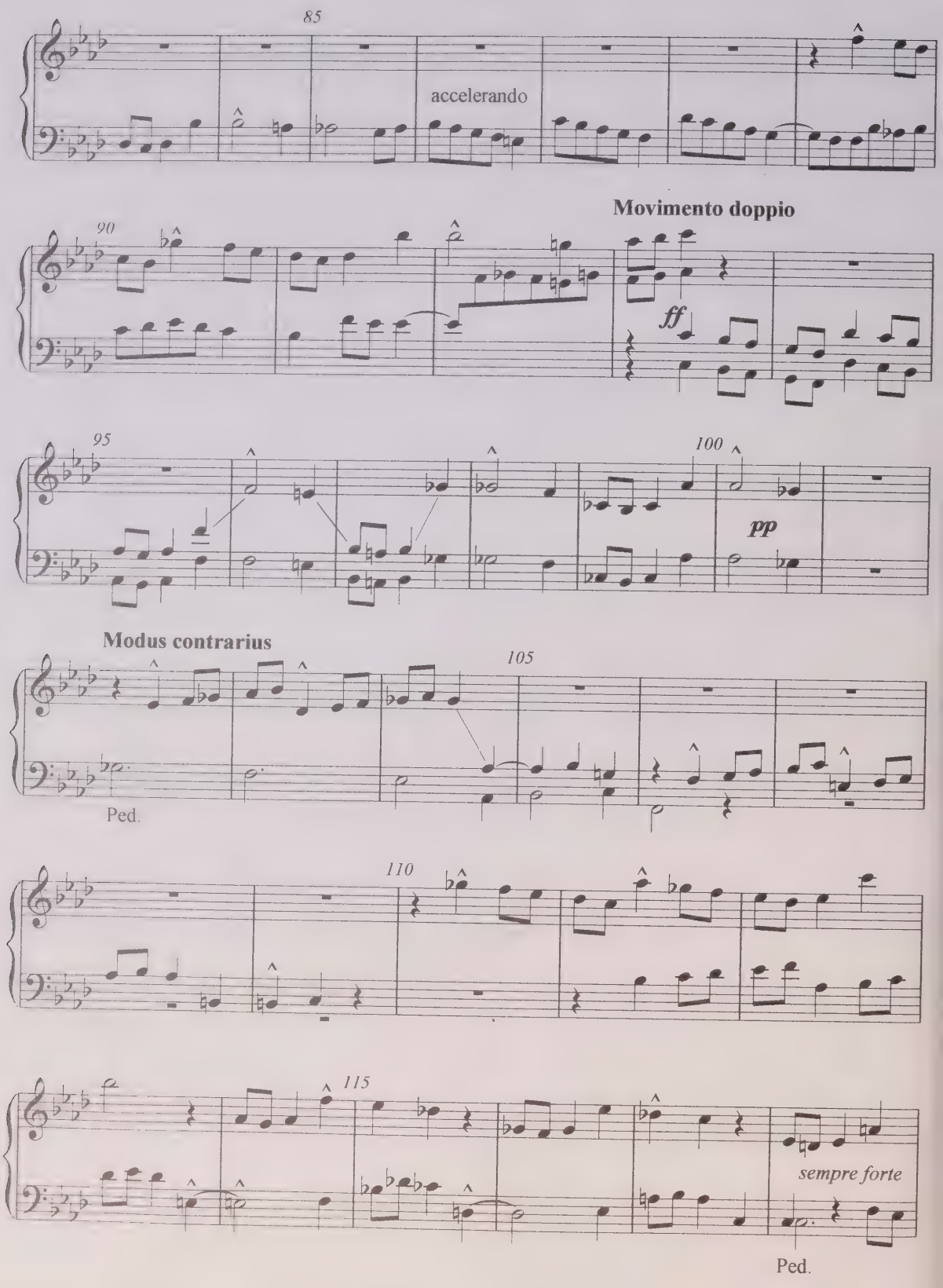
Prima

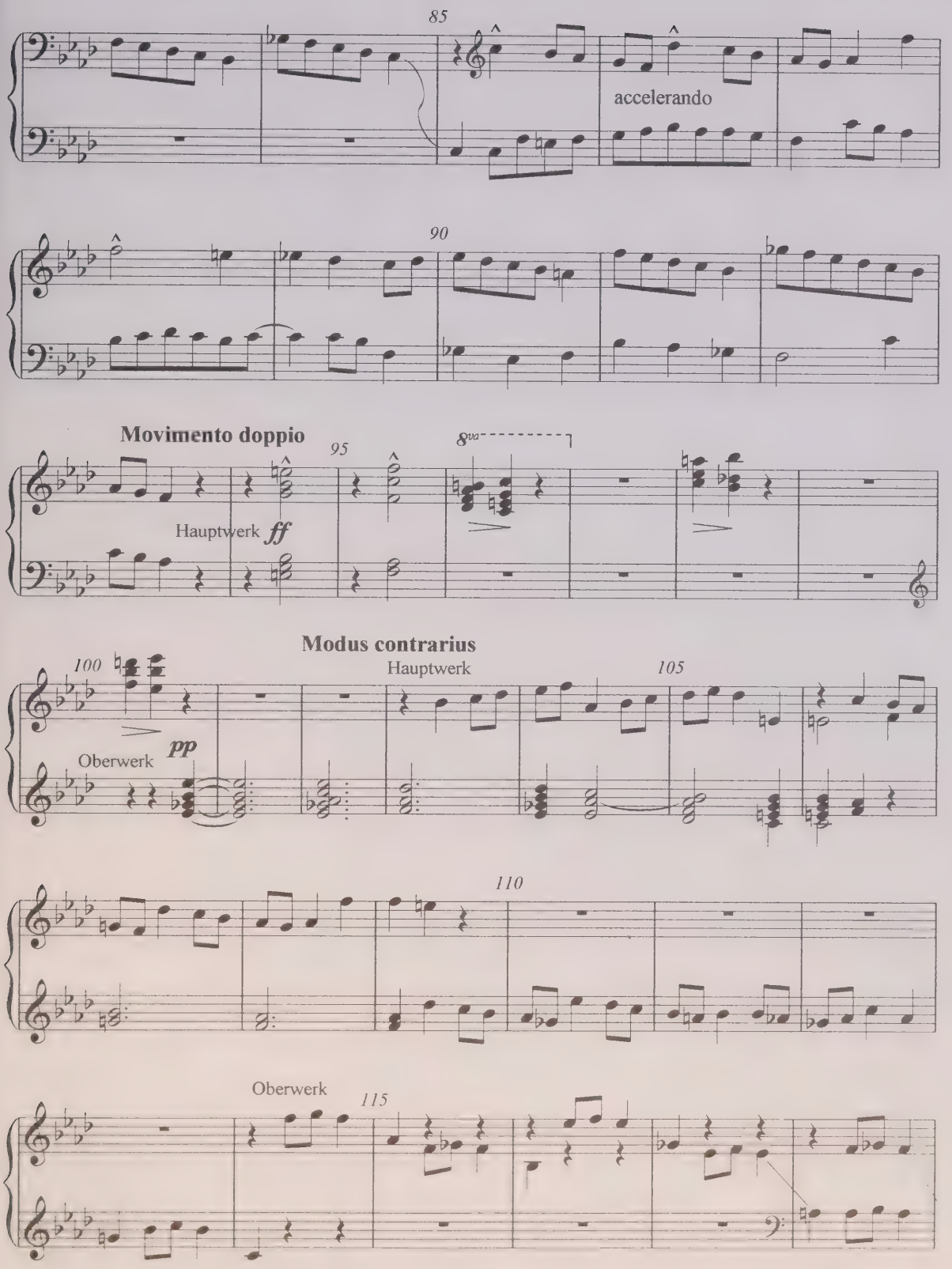
Oberw. Spitz.8f., Salic. 8f., Gedackt 8f.
Hpw. Rohrfl. 8f., Gamba 8f.
Ped. Subbass 16f., Bourdon 8f.

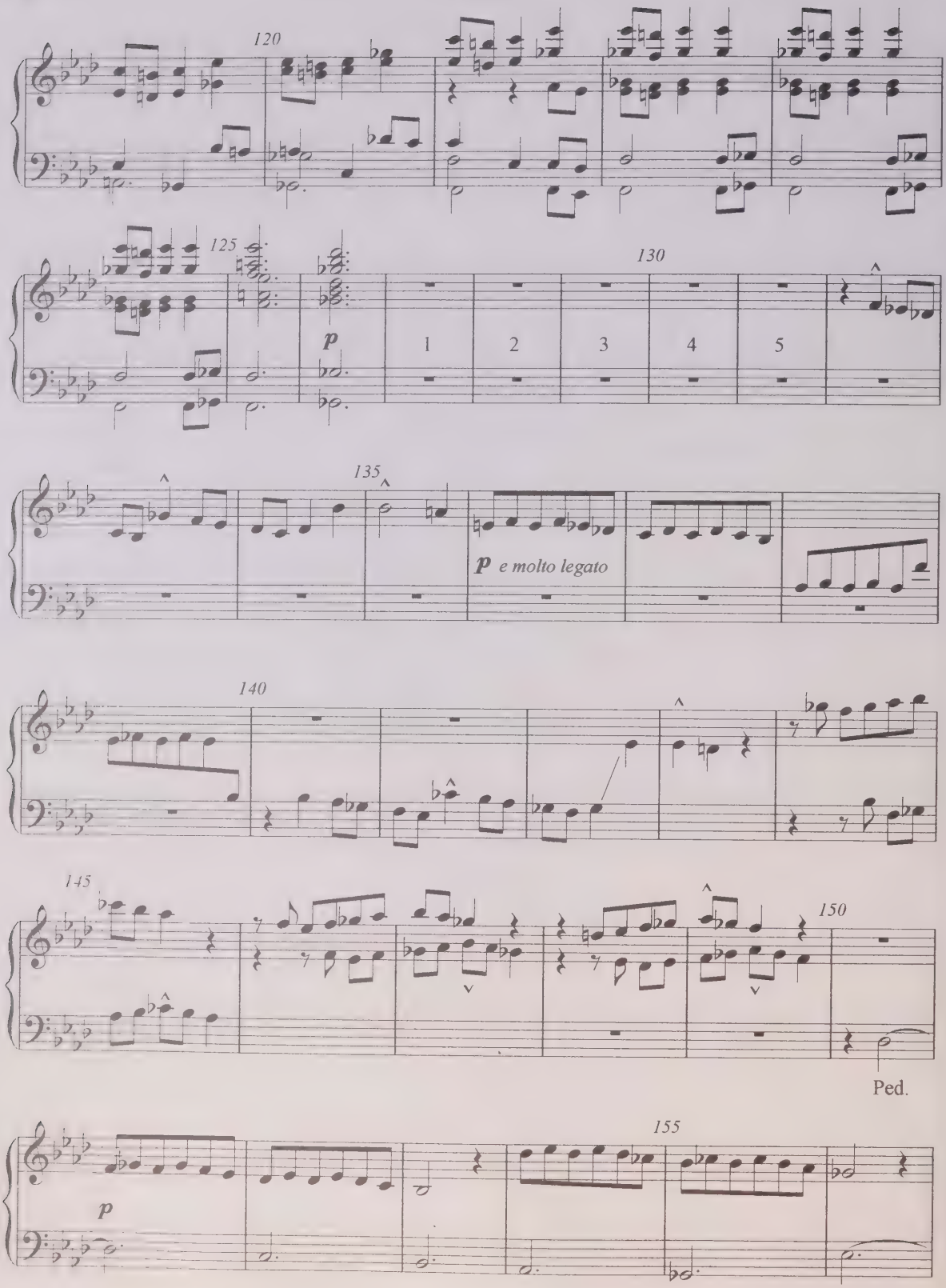


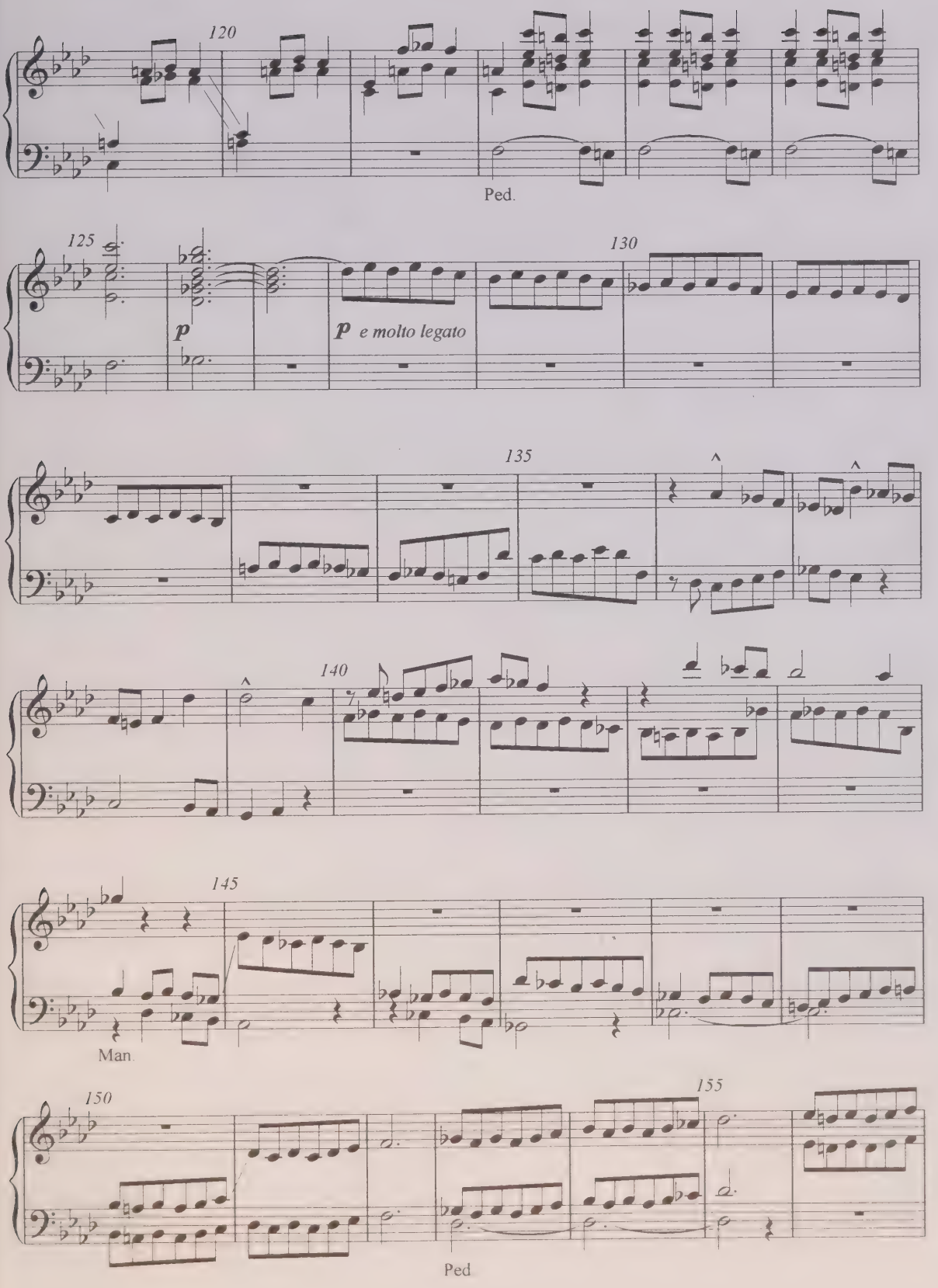

45
50 a tempo
dim.
55
Ped.
60
65
Man.
f
Ped.
70
75
Intermezzo fugato
molto lento
80
Man.

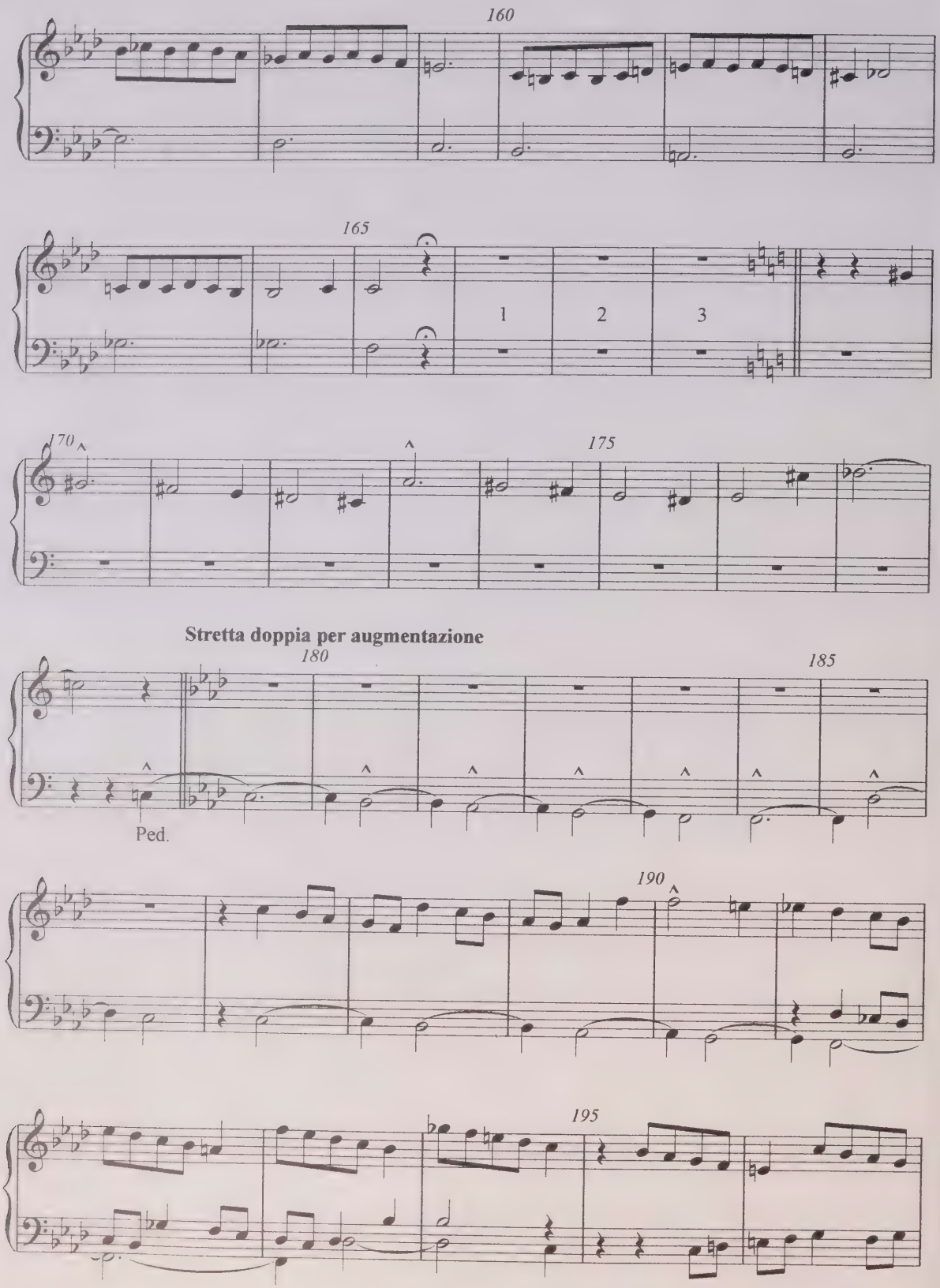

45
a tempo
50
55
dim.
60
65
Hauptw.
Hauptw.
f
70
75
Intermezzo fugato
molto lento
80
l.H.

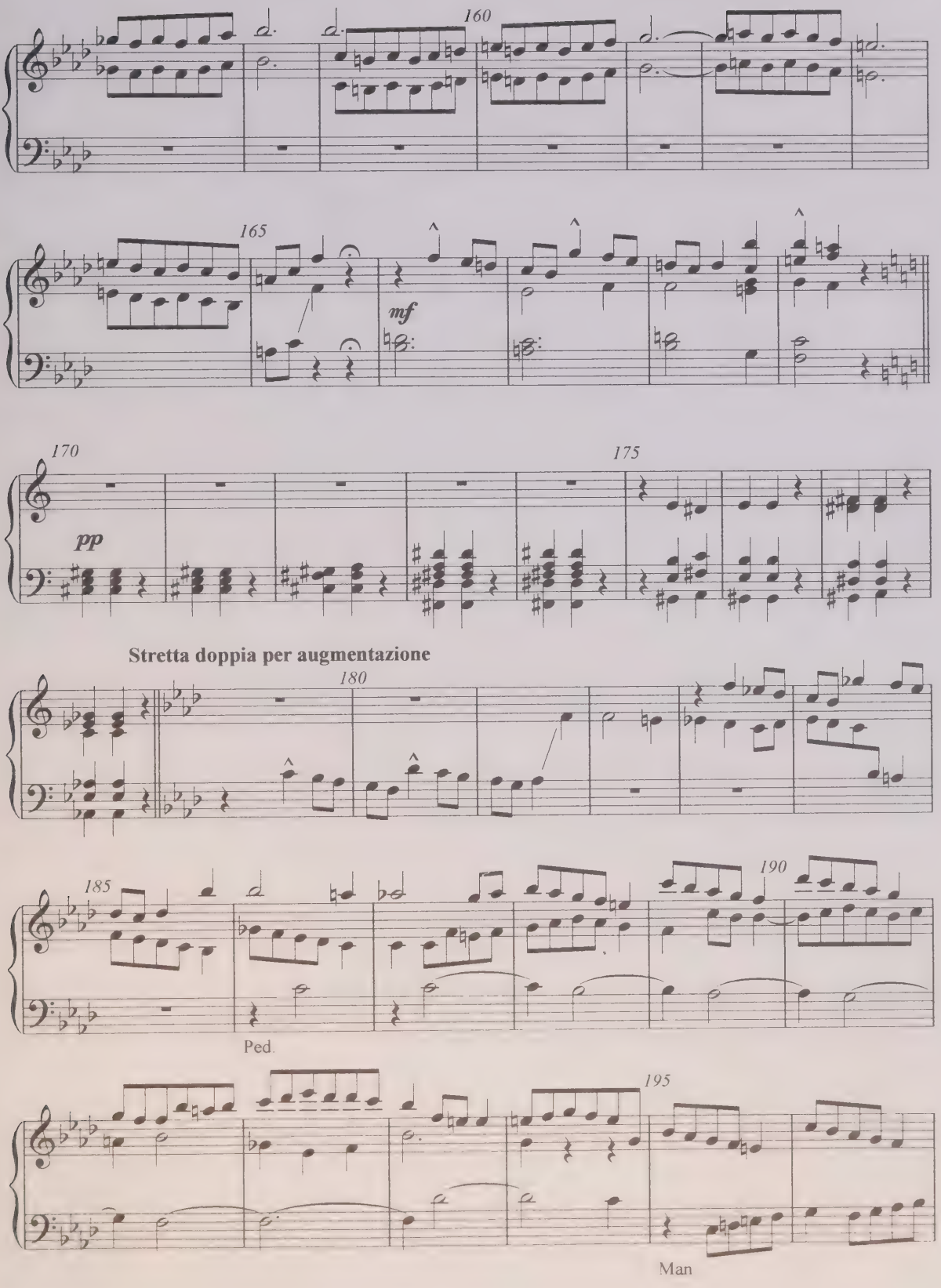

85
accelerando
Movimento doppio
90
ff
95
100
pp
Modus contrarius
105
Ped.
110
115
sempre forte
Ped.

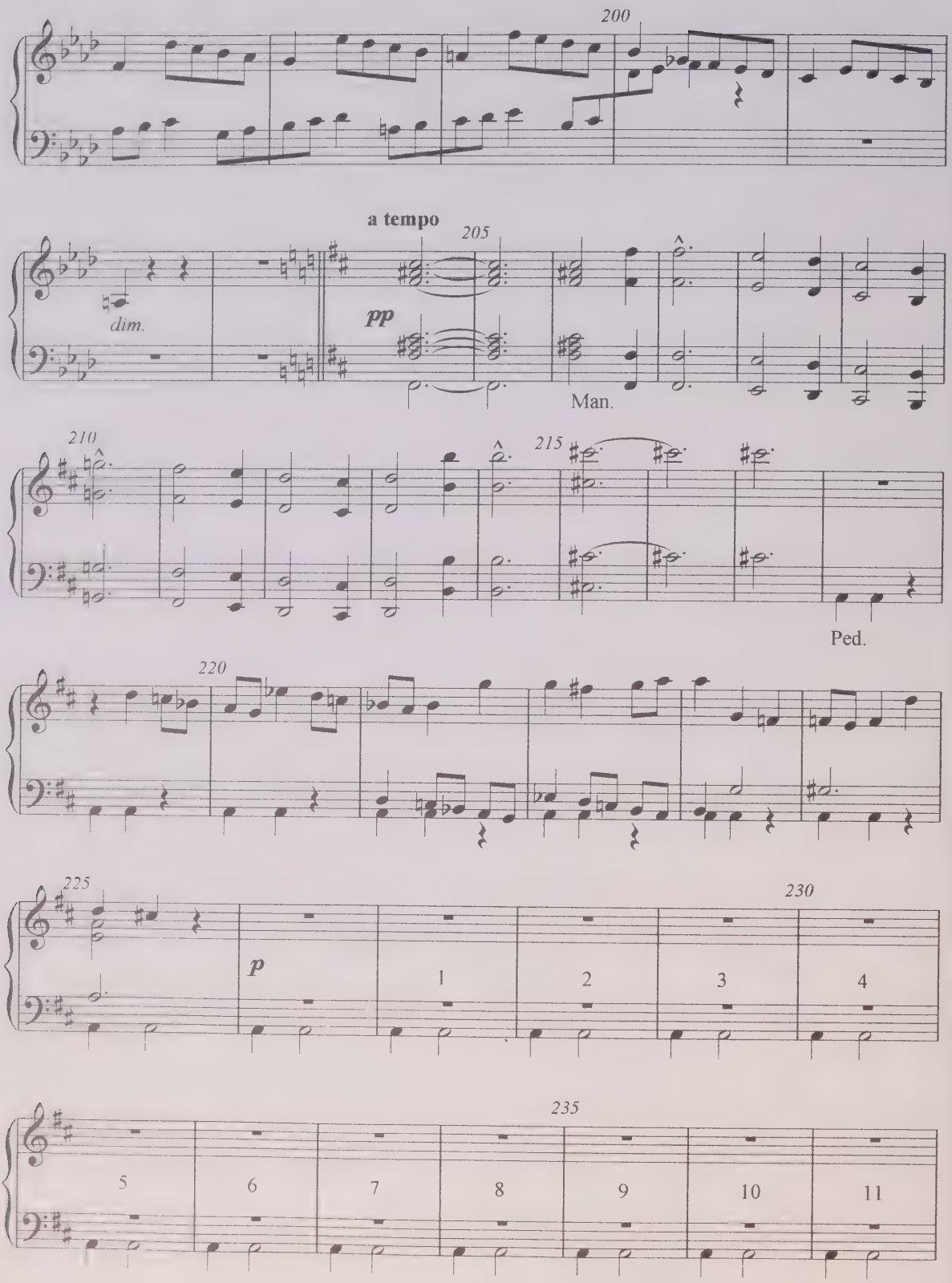

85
accelerando
90
Movimento doppio
95
8va
Hauptwerk
ff
Modus contrarius
100
Hauptwerk
105
Oberwerk
pp
110
Oberwerk
115

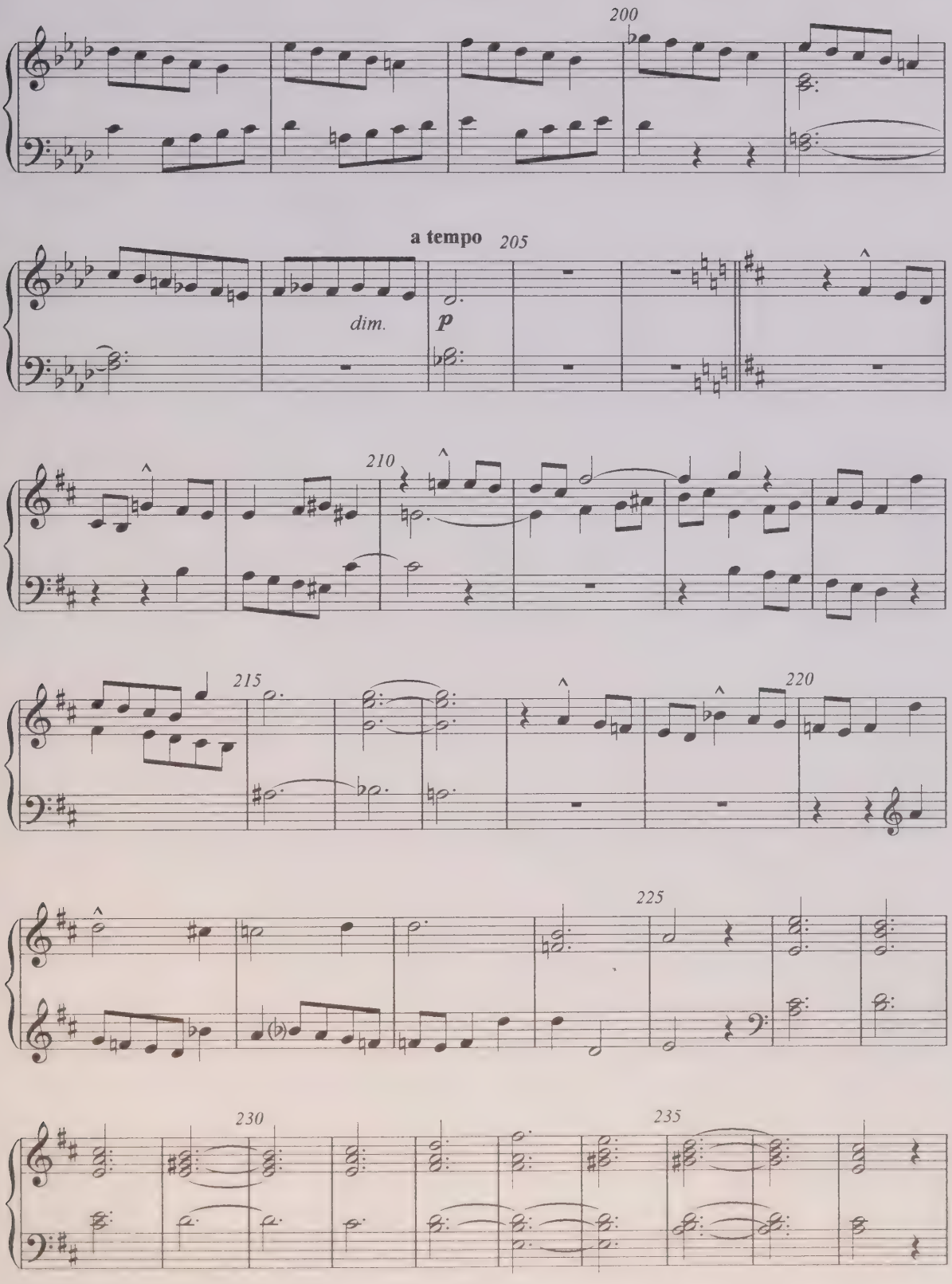

120
125
130
p
1
2
3
4
5
135
p e molto legato
140
145
150
Ped.
155
p

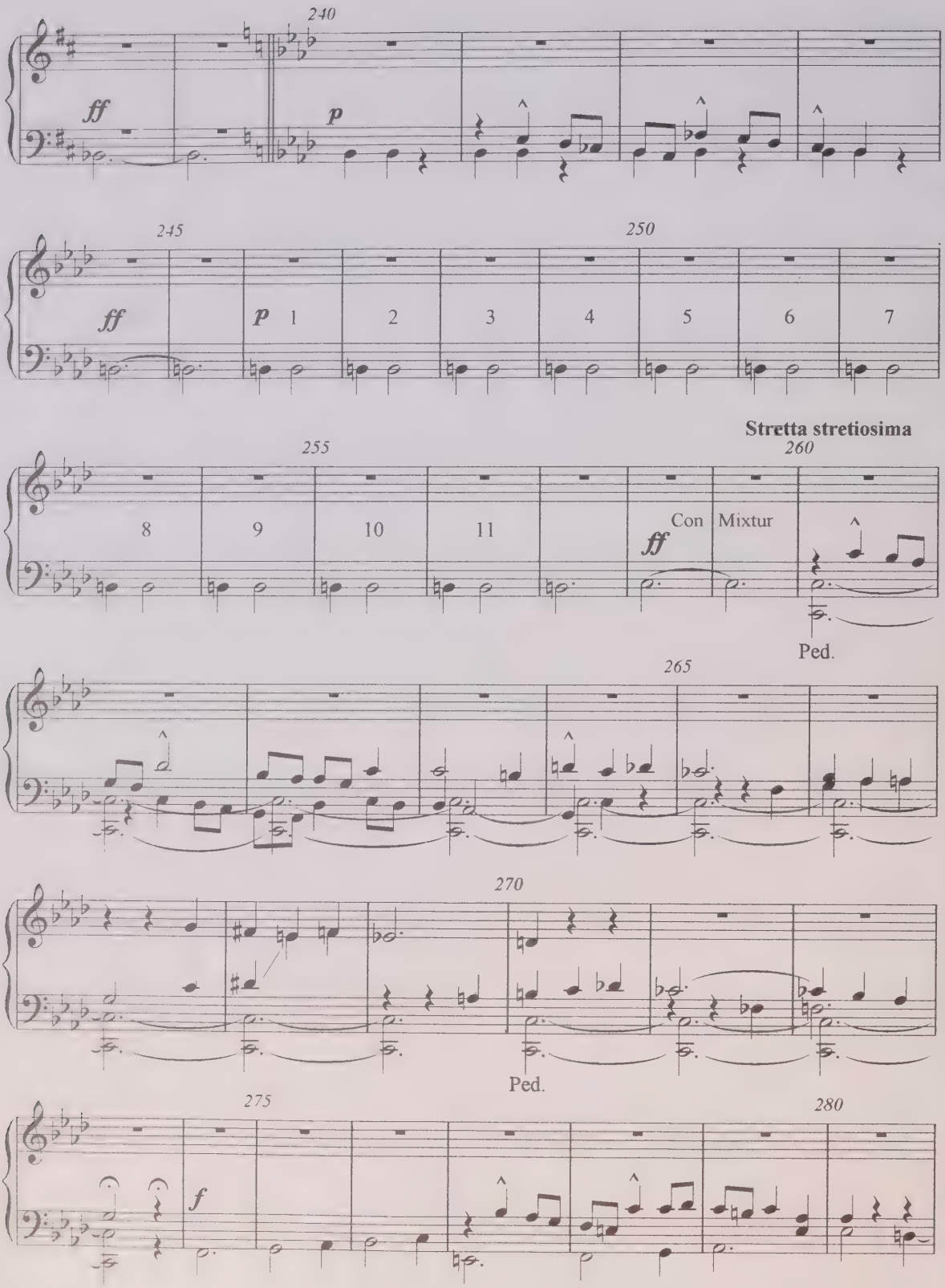

120
Ped.
125
130
p
p e molto legato
135
140
145
Man.
150
155
Ped.

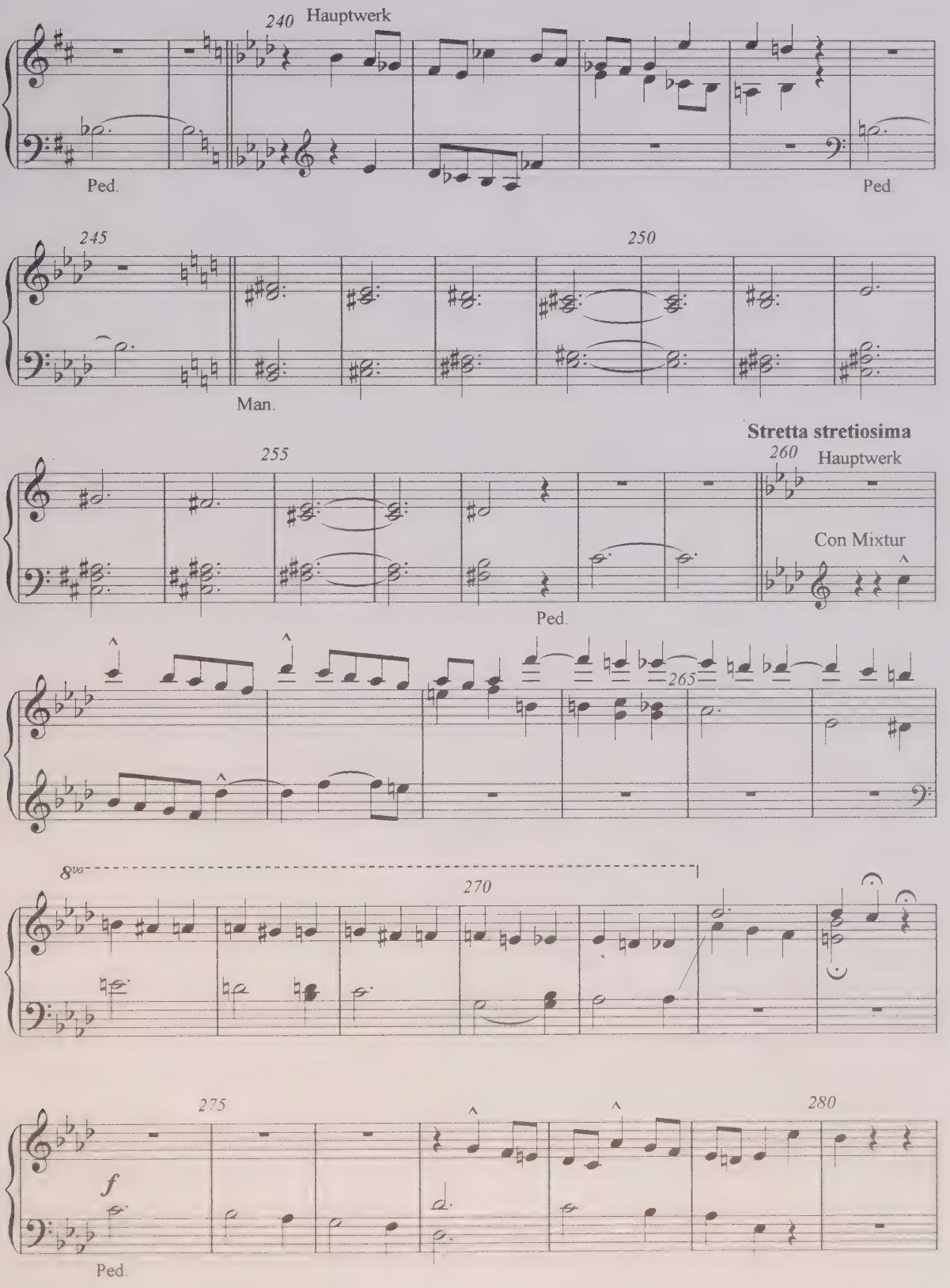

160
165
1
2
3
170
175
Stretta doppia per augmentazione
180
185
Ped.
190
195

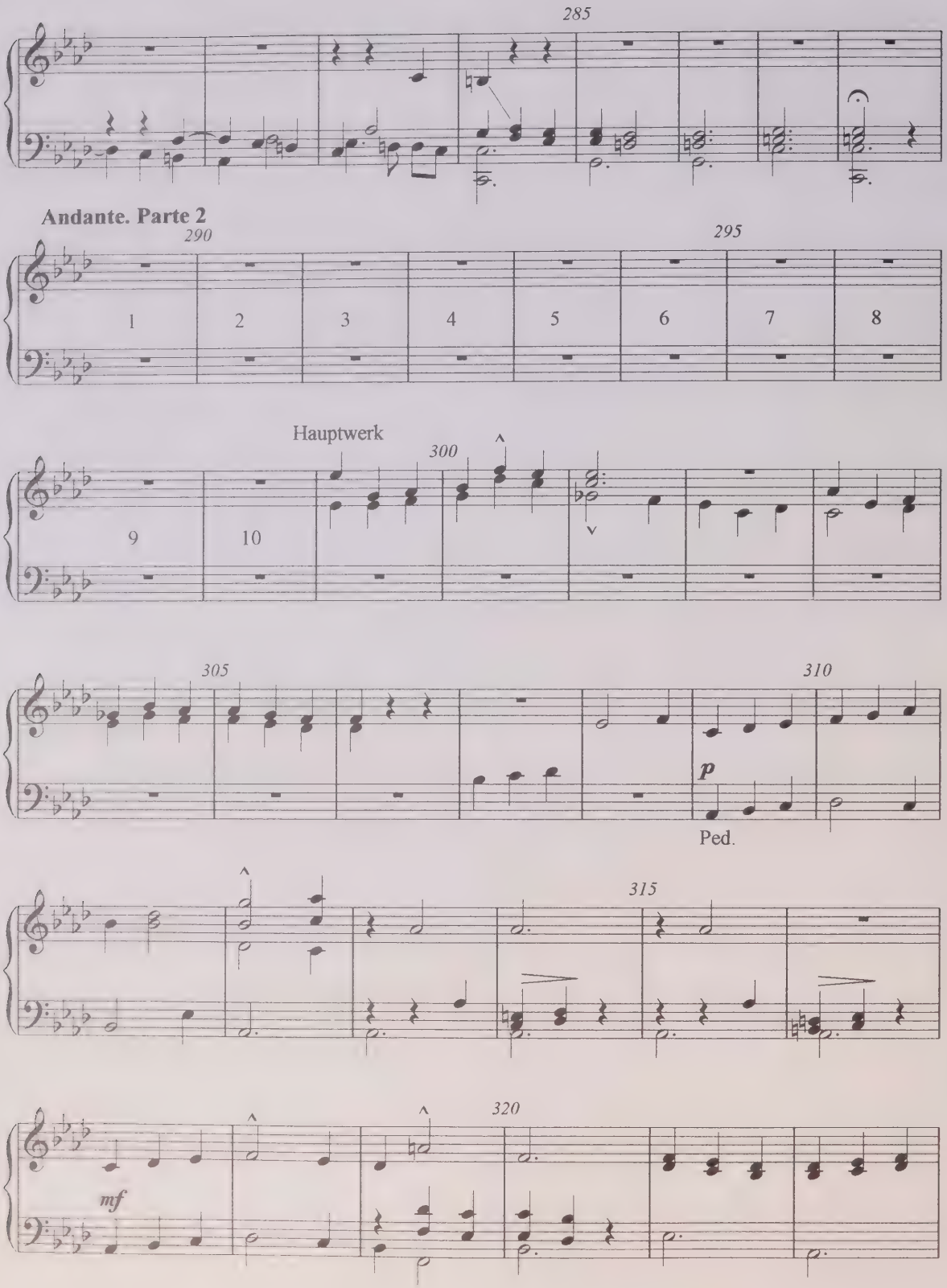

160
165
mf
170
pp
175
Stretta doppia per augmentazione
180
185
190
Ped.
195
Man

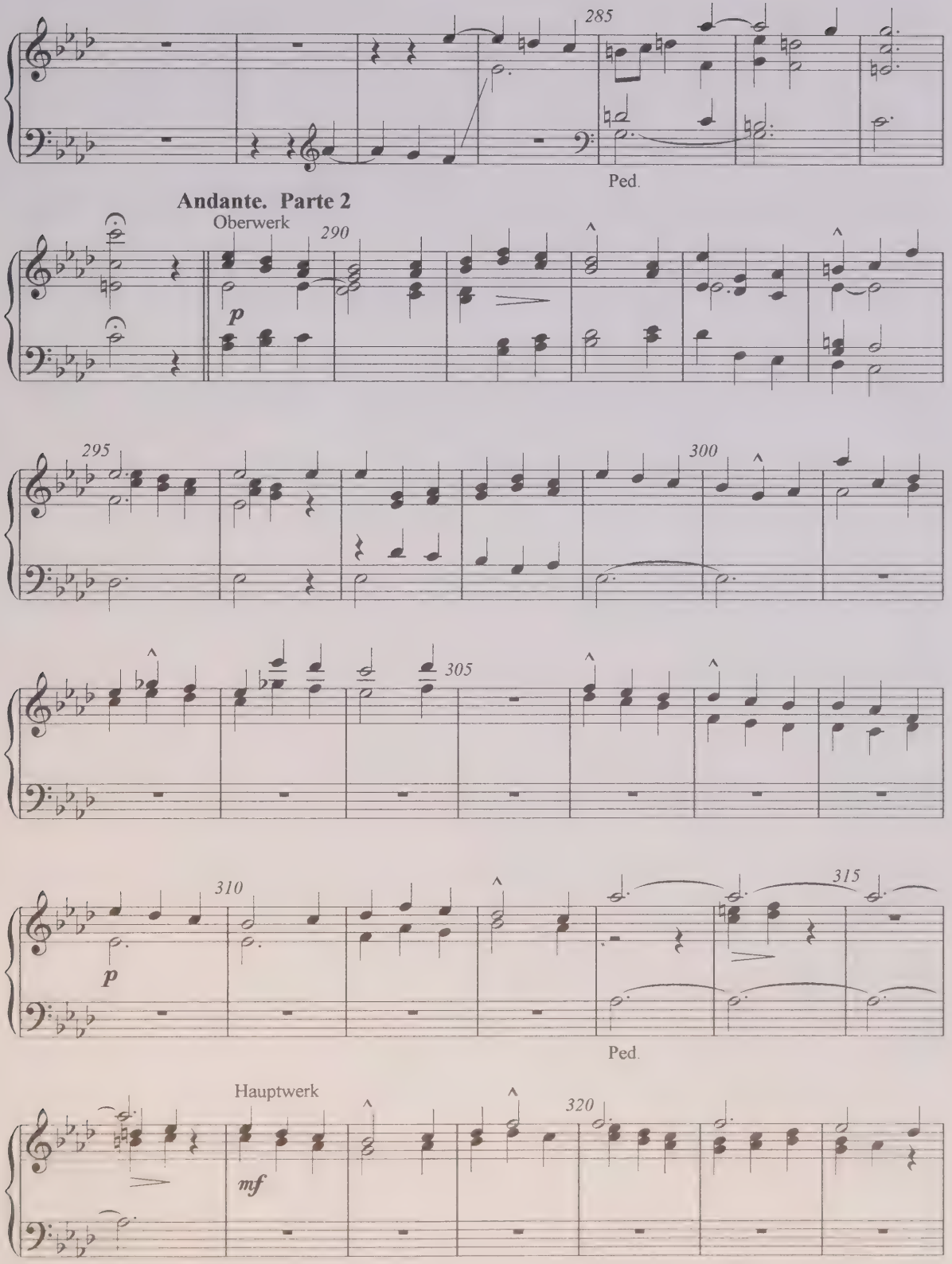

200
a tempo
205
dim.
pp
Man.
210
215
Ped.
220
225
p
1
2
3
4
230
235
5
6
7
8
9
10
11


200
a tempo
205
dim.
p
210
215
220
225
230
235

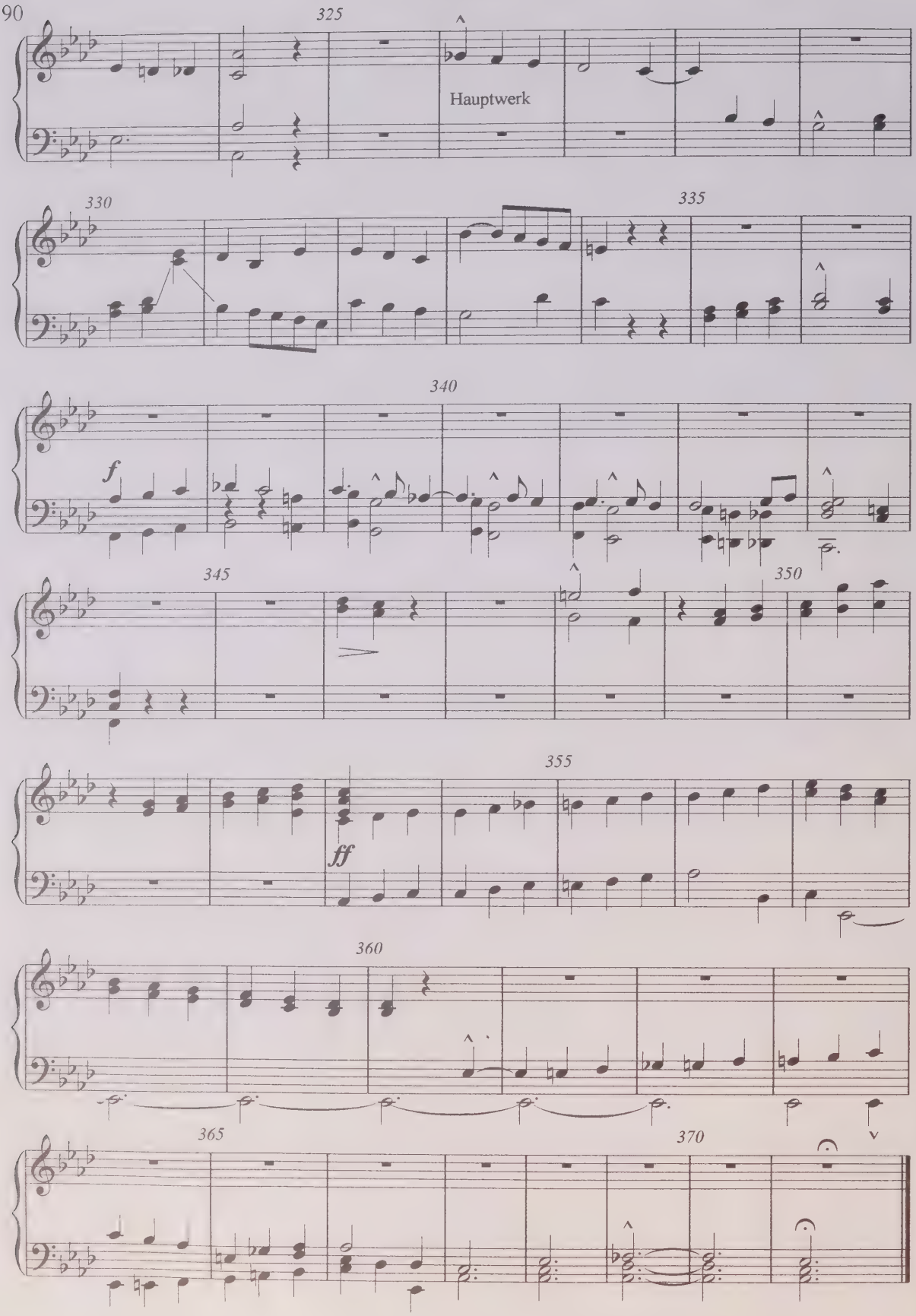

240
ff
p
245
250
ff
p 1 2 3 4 5 6 7
Stretta stretiosima
255
260
8 9 10 11
Con Mixtur
ff
Ped.
265
270
Ped.
275
280
f

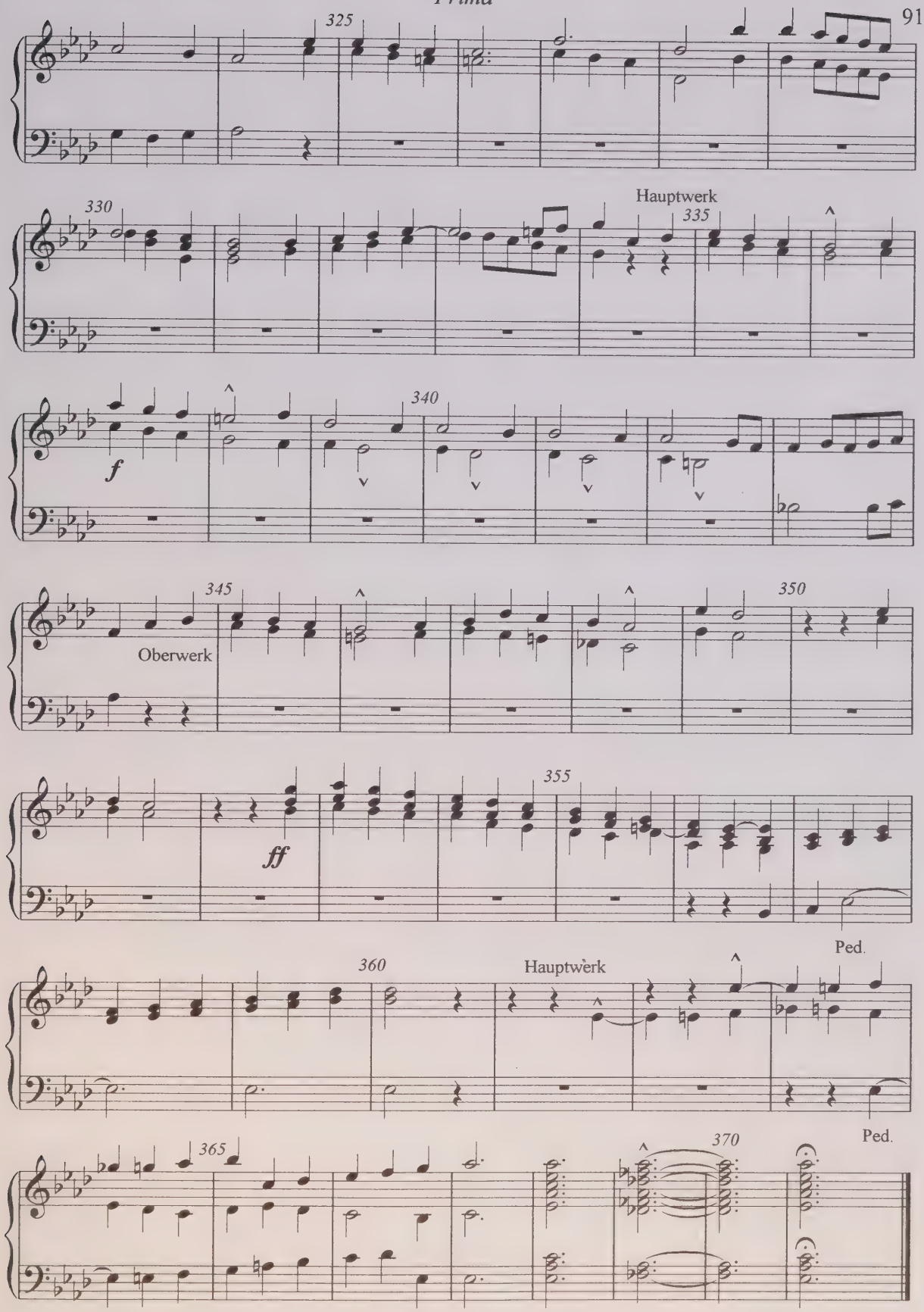

240
Hauptwerk
Ped.
Ped.
245
250
Man.
Stretta stretiosima
255
260
Hauptwerk
Con Mixtur
Ped.
265
8va
270
275
280
f
Ped.


285
Andante. Parte 2
290
295
1
2
3
4
5
6
7
8
Hauptwerk
300
9
10
305
310
p
Ped.
315
320
mf


285
Ped.
Andante. Parte 2
Oberwerk
290
p
295
300
305
310
315
p
Ped.
Hauptwerk
320
mf

Seconda

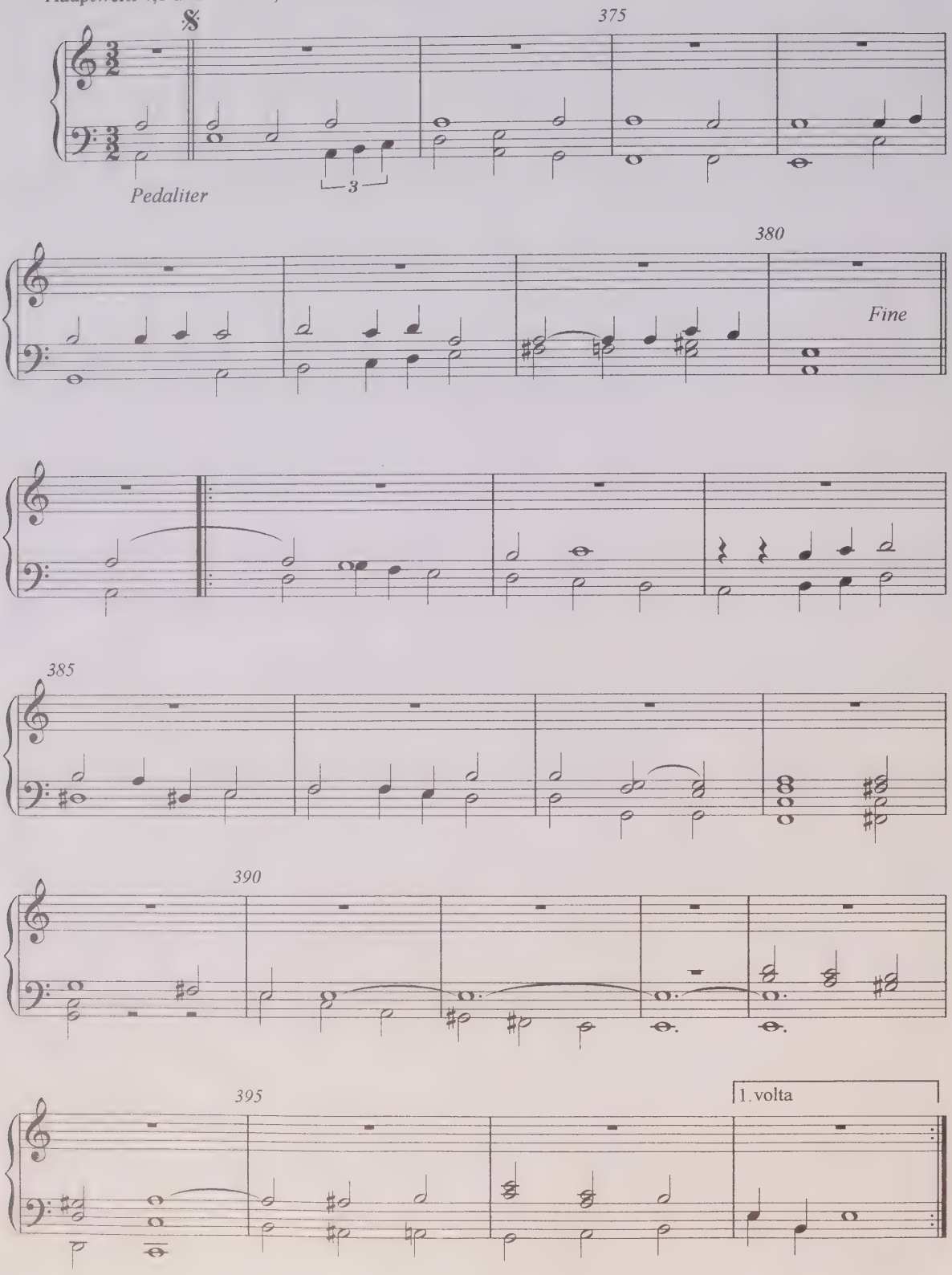



325
330
Hauptwerk
335
f
340
345
Oberwerk
350
ff
355
360
Hauptwerk
Ped.
365
370
Ped.

Sarabande 2

Seconda

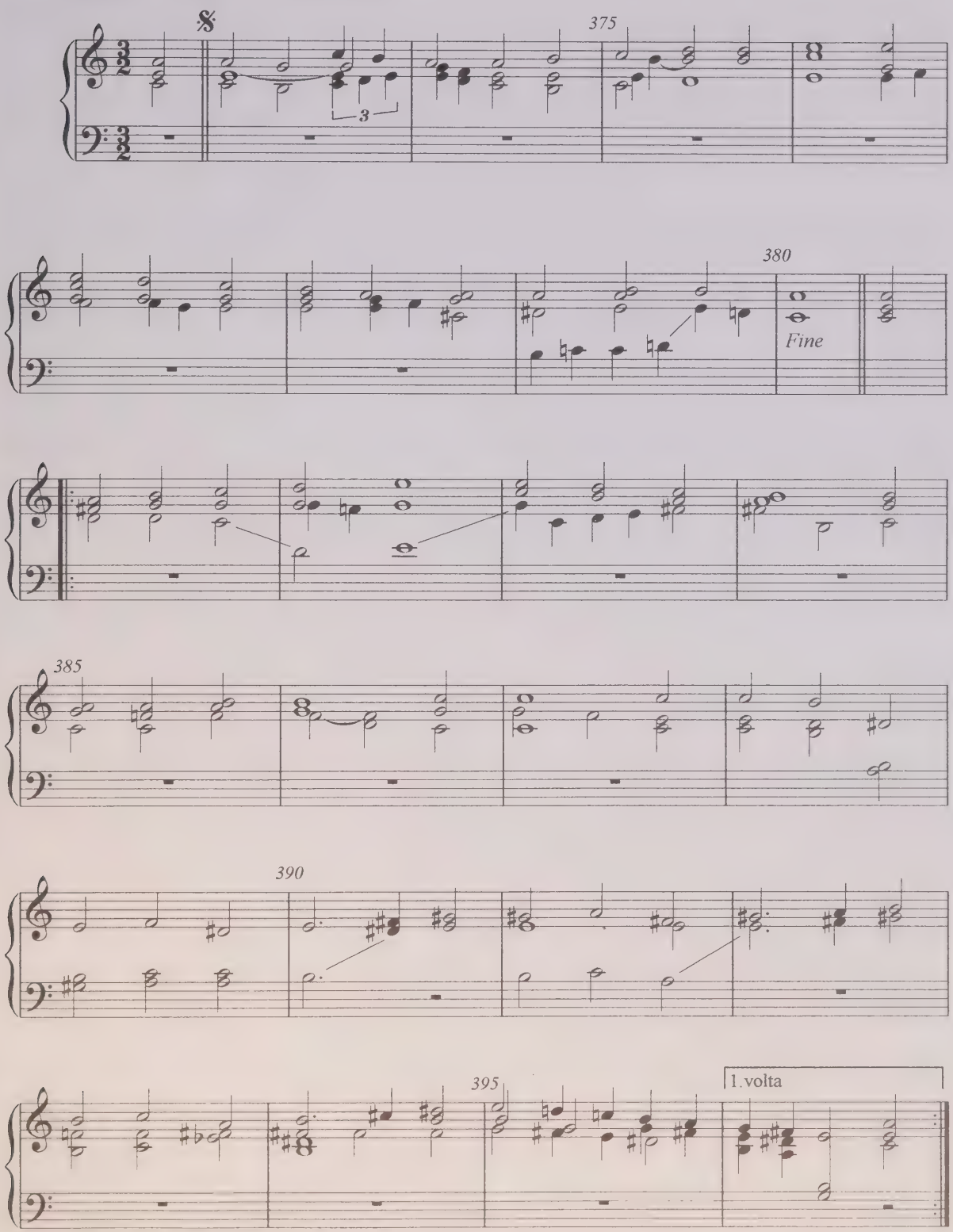
Hauptwerk 4,8 und 16 Fuss, ohne Mixturen

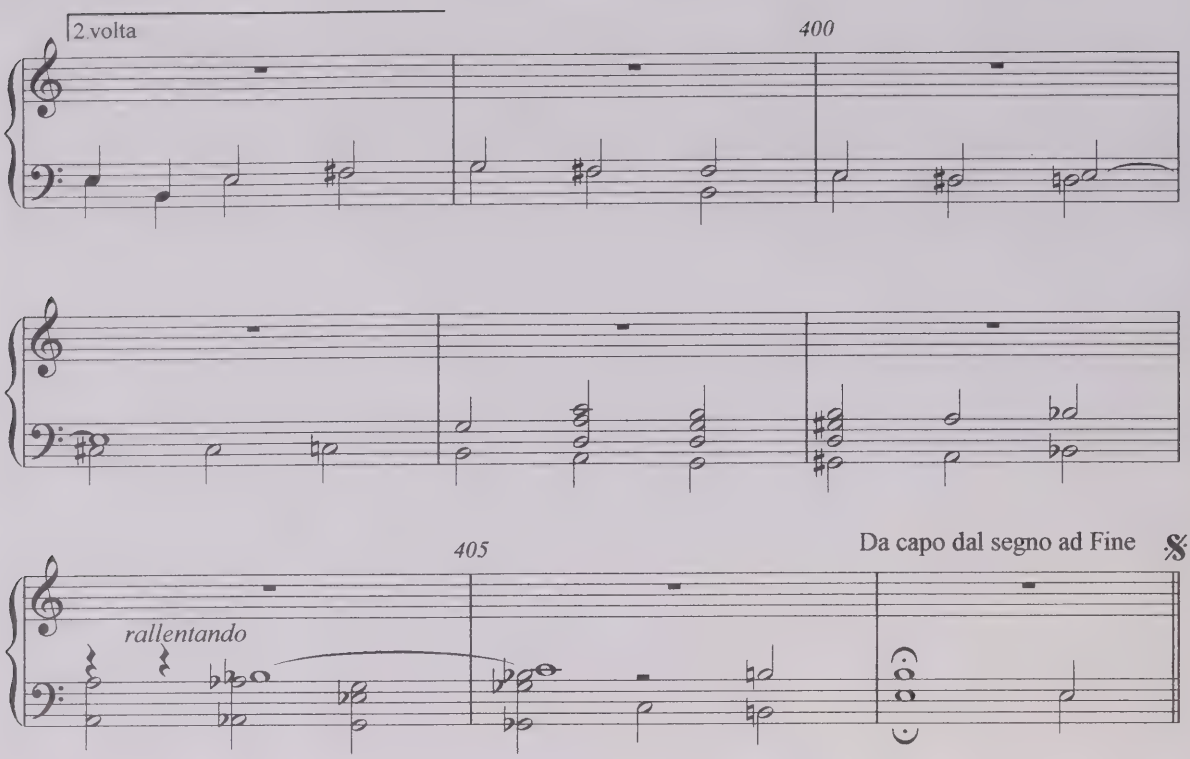


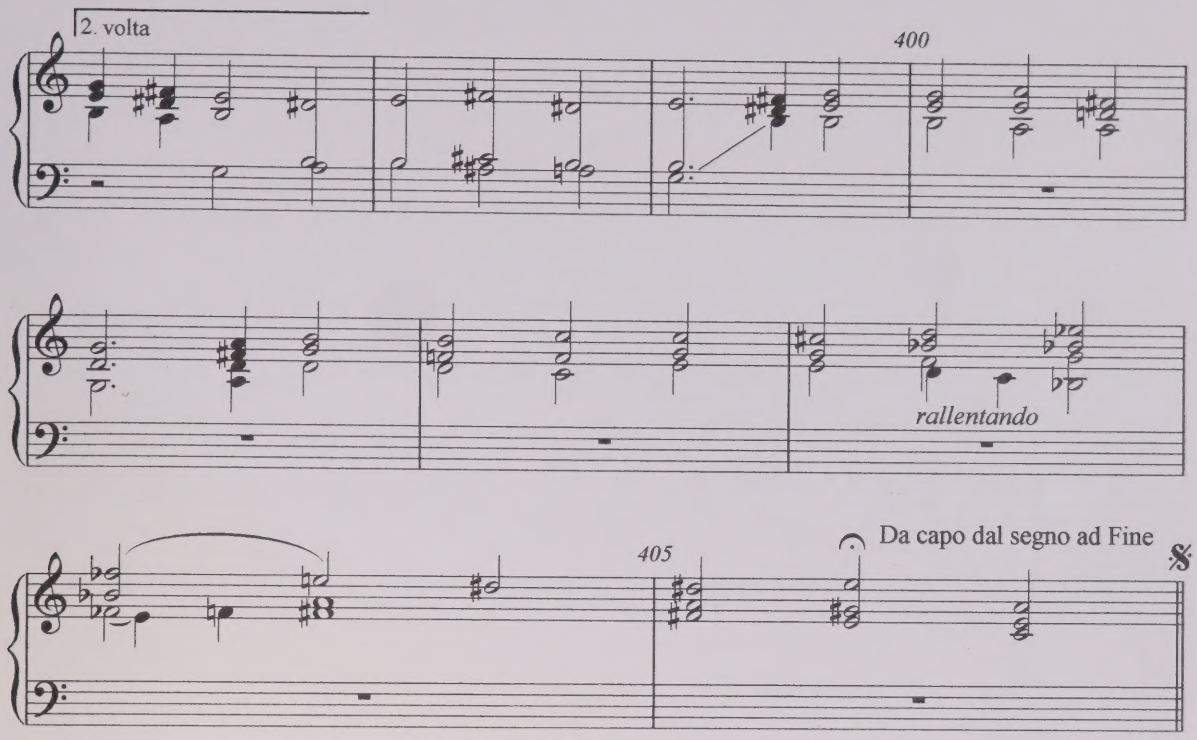
Sarabande 2

Hauptwerk 4,8 und 16 Fuss, ohne Mixturen

Prima




2.volta
400
405
rallentando
Da capo dal segno ad Fine


2. volta
400
rallentando
405
Da capo dal segno ad Fine

Нотное издание

Князь Владимир Одоевский

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ОРГАНА

Подготовка к публикации и составление
Ю.Н. СЕМЕНОВА

В подготовке издания принимали участие:
М.В. Есипова, М.П. Рахманова, О.П. Кузина

Компьютерный набор нот
М.Б. Бокалова

Художественный редактор С.А. Серебрякова
Техническое редактирование
и компьютерная верстка И.Э. Орловская, О.М. Ковалева

Издательство «БЕЛЫЙ БЕРЕГ»

Подписано в печать 23.07.2003. Формат 60x90 1/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Тираж 1000 экз.